GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

ROCZNIK II.

Październik 1919 — Grudzień 1920.

LWÓW
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT — AKADEMICKA 6.

TREŚĆ:

Rok II. Lwów — Warszawa, 1. Października 1919. Nr. 1.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	80·—	Marek	48·—
Półrocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Kwartalnie:	K	20·—	Marek	12·—

TYDZIEŃ POLSKI
w operze warszawskiej.

Nowy kierownik opery warszawskiej Emil Młynarski zainaugurował sezon bieżący a zarazem i dyrekcję swoją tygodniem poświęconym twórczości polskiej, przyczem przedstawił środki, z jakiemi rozpoczyna swą pracę: orkiestrę złożoną z dziewięćdziesięciu instrumentalistów, chór na nowo zorganizowany równie liczny, balet i cały zastęp solistów.

Utwory Moniuszki, Żeleńskiego, Statkowskiego i Różyckiego wypełniły siedm wieczorów, z których cztery przypadają Moniuszce: „Halka" (dwukrotnie), „Straszny Dwór" i „Hrabina", a po jednym trzem żyjącym kompozytorom: Żeleńskiemu ze „Starą Baśnią", Statkowskiemu z „Marją" i Różyckiemu z „Erosem i Psychą",

Dwie ostatnie opery są u nas we Lwowie nieznane, niemniej jednak i tamte przedstawiłyby się nam zajmująco w nowej inscenizacji, zwłaszcza „Halka" i „Straszny dwór", obydwa te bowiem przedstawienia uważać można za bardzo piękne, nietylko ze względu na obsadę, lecz i na reżyserję i wystawę, którym zaledwie tu i ówdzie pewne jakieś zarzuty porobićby można. W „Halce", szczęśliwą okazała się zmiana wprowadzona przy wejściu Halki w akcie I. Śpiewa ona całą swą pieśń „Jako od burzy" za sceną, lecz w drugiej połowie już widziana przez słuchaczy; wciąga zaś ją do wnętrza świetlicy Janusz, co odpowiednią grą przygotowane, robi wrażenie dobre i naturalne. Akt II. dzięki ładnym i dobrze zastosowanym dekoracjom nietylko oko zajmuje, ale i sytuację sceniczną czyni zrozumialszą niż zwyczajnie. Mimo te poprawki, konfliktów między naszem dzisiejszem pojmowaniem sceny a wyobraźnią kompozytora „Halki" i formami, które wprowadzał, pozostało zawsze dużo. Weźmy n. p. balet. Przy realistycznem traktowaniu I. aktu, w które każdy reżyser dużo wkłada ambicji, należałoby z poloneza i mazura zrobić proste tańce w domu szlacheckim; tymczasem mazur tańczony na scenie warszawskiej, mimo usiłowań, aby go uprościć, ma przecież dużo elementu specjalnie baletowego, iskrzy się werwą, ale w brawurze jego jest sporo efektów obliczonych na oklask, a w szczególności gestów ręką, które tancerzom niebaletnikom są obce. Gesty te jednakże zachowane są z czasów dawnych, może być bardzo, że sam Moniuszko patrzył się na nie i przeciw nim nie protestował.

Przy doskonałym doborze solistów i wybornej orkiestrze, wykonanie „Halki" pod batutą Młynarskiego można uważać z pewnością za jedno z najlepszych jakie kiedykolwiek

słyszano w teatrze. P. Matylda Lewicka znajduje się dziś w najpiękniejszej fazie rozwoju głosowego. Jestto dziś w Polsce najlepsza śpiewaczka, jeżeli to określenie ma objąć w sobie świeżość metalicznego dźwięku, jego nadzwyczajną elastyczność, oraz sztukę posługiwania się nim w sposób wytworny, miękko i ze smakiem. Głos p. Lewickiej salę wypełnia doskonale, niemniej jednak ma charakter liryczny, co w przyszłości powinnoby wstrzymać artystkę od partyj dramatycznych, do których każda ze śpiewaczek tego rodzaju rwie się zazwyczaj. Do rzędu wykonawców „Halki" należeli w dalszym ciągu p. Gruszczyński (Jontek) i p. Ostrowski (Stolnik) p. Freszel (Janusz) i p. Kuncewiczówna (Zofia) wreszcie p. Szepietowski (Dziemba). Gruszczyński posiada głos niezwykłej piękności i siły, a zwłaszcza średnicę bardzo wydatną, ale potrzebuje jeszcze pracy, ażeby to, co mu natura dała przybrało kształty wytworne. Talent posiada niepospolity, a intuicję zadziwiającą zarówno w śpiewie jak i w grze, bez wątpienia tedy wszystkie pokładane w nim nadzieje spełnią się w niedalekiej przyszłości. Zdolności p. Kuncewiczówny, śpiewaczki o zakroju dramatycznym powinny w tymże kierunku rozwijać się dalej, co wkłada też obowiązek na dyrekcję powierzania jej stosownych partyj. W tygodniu polskim prócz Zofji, śpiewała jeszcze Żywię w operze Żeleńskiego, obie niestety nie wiele znaczące. Do młodzieży zaliczyć wypada i Freszla, którego tu publiczność i prasa zaczynają wyróżniać dzięki niezwykle pięknemu materjałowi jego i warunkom scenicznym pierwszorzędnym. Ale w zespole męskim panuje nad wszystkimi Ostrowski ze swym wspaniałym głosem i imponującą postacią. Razem wziąwszy, soliści „Halki" inauguracyjnej przedstawili się znakomicie, ansamble zaś brzmiały przy współudziale tylu doskonałych głosów poprostu świetnie.

Z pomiędzy dalszych przedstawień tygodnia najwięcej zajęcia obudziła premiera „Marji", i powtórzenie „Erosa i Psyche", utworów stojących na tak djamentralnie przeciwnych biegunach, jakie tylko dla dwu nie tyle może chronologicznie oddalonych, ile odmiennych w tendencjach kompozycyj istnieć mogą. Różycki, który tu zajmuje miejsce jednego z kapelmistrzów opery warszawskiej, jest jak wiadomo wyznawcą nowoczesnego kierunku: nie rozumie opery bez wielkiej swobody harmonicznej, ba, nawet bez zgrzytów najbardziej dojmujących, bez orkiestralnych efektów, które zresztą spływają mu z pióra z wszelką możliwą łatwością. Obojętny na piękności polyfoniczne, obywa się przeważnie melodją, opartą na harmonjach łączących się swobodnie, improwizowaną poprostu, jakby się nieraz zdawało. Muzyce jego brak wskutek tego głębokości, wydaje się nieraz czysto tylko dekoracyjną kolorystyczną a w wielu wypadkach powierzchowną nawet. Ale zmysłu dla efektów scenicznych wcale mu nie brak, że zaś wybrał sobie libretto bardzo dobre, zręcznie obmyślane, dobrze zbudowane, zajmujące i efektowne, przeto powiodło się mu stworzyć całość niemniej interesującą jak sam dramat Żuławskiego, a o tyle barwniejszą o ile muzyka do tego w mniejszym lub większym stopniu przyczynić się może. Pierwszy akt „Erosa" wprowadza nas w atmosferę sielanki starogreckiej — tu następuje zetknięcie się Psyche z Erosem moment analogiczny z dziełem Canowy, szkoda tylko, że nie wyposażony prostotą i czystością linij tego arcydzieła... Akt drugi słuchacza przenosi w czasy rzymskie — Psyche jest tu śpiewaczką uliczną — akt trzeci w mury klasztorne, z których dusza nowicjuszki pomknąć by rada w świat ku słońcu i miłości. Akt ten pozostawia po sobie wrażenie najsilniejsze: i akcja i muzyka składają się na to w równej mierze, scena, w której opat Blaks — duch brzydoty, surowości i przemocy — wyklina Siostrę Psyche i skazuje na dożywotnie lochy podziemne, należy do najlepszych; kontrast śpiewu wędrownego rycerza, odgłosu miłości i swobody życiowej, wytwarza efekt sceniczny piękny i pełen poezji. Bardzo wiele ruchu posiada akt czwarty: Rewolucja. Tu jednakże muzycznie zapanowuje pod koniec Marsylianka, do tego stopnia, że trudno się zorjentować komu się oklaski dostają — jej czy kompozytorowi. W świat nowoczesny wstępujemy w akcie następnym. Walc naśladujący melodję Jana Straussa, przypomina podobną chwilę w „Kawalerze z różą", gdzie znowu wielki Ryszard Strauss „zniża się" do motywów swego imiennika. U Różyckiego przechodzi cały ten obraz zręcznie i gładko, poczem znajdujemy się na powrót w krainie Erosa, a piękny ustęp orkiestralny aktu I. daje się słyszeć ponownie, aby obwołać światu, iż Psyche swą wędrówkę po świecie skończyła.

Opera Różyckiego jest efektownym utworem scenicznym, a skwalifikować nie będzie jej

trudno, trzeba jednakże zdeklarować się poprzód na tę lub ową stronę: będąc bowiem zwolennikiem ostatnich straussowskich dążeń scenicznych, można się stać jej przyjacielem nawet bardzo gorącym; będąc zaś zapatrywań odmiennych, bardziej konserwatywnych, trzeba dopiero powynajdywać dla siebie rzeczy przypadające do smaku: to myśl szlachetniejszą, to efekt instrumentalny, to scenę przemawiającą treścią, to obraz pięknością działający na oko. Będą to ustępy fragmentyczne, w formie nie dość zaokrąglone i potoczyste, niespokojne w swojem nieustannie dysonansowem brzmieniu, ale jeżeli słuchacza nie zachwycą, to dadzą mu z pewnością chwilę zajęcia żywego, chwilę wrażeń, nowych.

Opera Romana Statkowskiego powstała wprawdzie nie o wiele wcześniej od opery Różyckiego, może najwyżej o lat kilka. Jest jednak dziełem innej epoki, innych poglądów na sztukę. Statkowski lubi melodję i lubi formę, przywiązał się do bogactwa harmonji i wielogłosowości, uznaje tonalność, mimo, że zmiany modulacyjne prowadzą go nieraz do zwrotów śmiałych. Po morzu pełnej orkiestry żegluje z wprawą dzielnego sternika i ma ten dobry zwyczaj, że potęgę dynamiczną rozwija bez szkody śpiewaków.

Chwaląc symetryczność formy w poszczególnych ustępach opery, nie możemy tego samego powtórzyć gdy chodzi o odsłony czy akty, które tej pożądanej miarowości nie posiadają. Wręcz przeciwnie jak u Różyckiego! Akt II. „Marji“ sam w sobie doskonały, wygląda jak nawa główna, do której na prawo i lewo przybudowano budowle rozmaitych rozmiarów. Jest też istotnie bardzo piękny i mógłby sam dla siebie stanowić całość. Tu po raz pierwszy oglądamy Marję, tu poznajemy Miecznika, tu obie słynne rozmowy pod lipą, zaczerpnięte z poematu, otrzymują szatę muzyczną, tu wreszcie gromadzą się towarzysze pancerni: Bogarodzica, pochód na Tatarów, pożegnanie, samotność, dzwony... Brak tylko masek i końcowej katastrofy, a możnaby z tego II. aktu otrzymać jednoaktową operę o treściwości i sile nadzwyczajnej. Statkowski koncentruje w niej najpiękniejsze swe pomysły: duet Wacława i Marji rozwija się prześlicznie, a sceny następne zajmują słuchacza w wysokim stopniu: muzyczną inwencją, biegiem akcji i obrazem scenicznym.

Akt III., składający się z kilku odsłon, nie daje zadowolenia tej miary co poprzedni, winy jednak nie należy tu szukać u kompozytora, lecz raczej u librecisty, który nie zdołał w jedną jakąś zwartą i silnie działającą całość zamknąć wszystkich szczegółów akcji: najazdu masek, porwania Marji, powrotu Wacława, jego zetknięcia się z wojewodą a wreszcie samobójczej śmierci. Dla przyszłej egzystencji opery Statkowskiego trzebaby koniecznie zmienić ukazanie się pacholęcia, może nawet usunąć je całkowicie, a ostatnie odsłony związać w jednolitą całość.

„Marja“ po za tem zrobiła wrażenie dzieła szlachetnego i bardzo podniośle nastrojonego. Nie brak jej też i okazałości scenicznej, do czego przyczyniają się głównie dwie pierwsze odsłony na zamku wojewody z wspaniałem przyjęciem gości, polonezem i mazurem, a nadewszystko ze świetną figurą wojewody, odtworzoną przez Ostrowskiego znakomicie, zarówno pod względem wokalnym jak i reprezentacyjnym. Dygas jako Wacław, nie czuł się dobrze w kontuszu i zbroi, postaci też polskiego rycerza nie odtworzył, jeżeli jednak idzie o sztukę śpiewacką, to przemówił nią w całej pełni, posługując się głosem i frazą ze skończoną maestrją. Marja p. Zboińskiej-Ruszkowskiej nadzwyczajną godnością i powagą umiała skupić zajęcie słuchacza dokoła swej postaci. Niepospolitą tę artystkę słyszeliśmy już niejednokrotnie w partjach korzystniejszych dla niej pod względem wokalnym, doświadczenie jednak śpiewackie i umiejętność panowania nad głosem, ekspresją i grą, dokonały i tu swego: p. Zboinska-Ruszkowska odtworzyła Marję bardzo artystycznie i spotkała się z ogólnem uznaniem. Miecznikiem był p. Palewicz-Golejewski, niezbyt szczęśliwie ucharakteryzowany, ale jako śpiewak i aktor poważny i sumienny.

A gdy mowa o wykonaniu, to należy jeszcze słów kilka poświęcić i innym artystom, którzy w polskim tygodniu dali się słyszeć w najwybitniejszych partjach, a więc p. Mokrzyckiej, pp. Brzezińskiemu, Doboszowi i Mossoczyemu. P. Mokrzycka odtworzyła Psychę, czyniąc to jak na „odpowiedzialną“ artystkę przystało, z całym nakładem pięknych środków głosowych, umiejętności, rutyny a nawet zapału. Nie jestto jednakże śpiewaczka typu potrzebnego do tej postaci, niema bowiem zresztą wogóle między polskiemi śpiewaczkami tej idealnej, wysoce uduchowionej a rozporządzającej urodą klasyczną Psyche. Eros nie znalazł w p. Doboszu młodzieńczym, świeżym i ogromnie sympaty-

cznym a nawskróś polskim Stefanie ze „Strasznego Dworu“ odpowiedniego przedstawiciela. Świetnym natomiast był Blaks p. Brzezińskiego, zwłaszcza w III. odsłonie „Erosa“. I wyborną charakterystyką i grą i śpiewem przyćmił tu artysta inne swe postacie tygodnia: Miecznika ze „Strasznego Dworu“, Dzidziego z „Hrabiny“ i nawet Piasta ze „Starej Baśni“. Piękną postać epizodyczną ale wokalnie bogato uposażoną dał p. Mossoczy w Erosie. Po za tymi artystami należałoby jeszcze i innym poświęcić uwagę, ze względu jednak na zadania mniejszych rozmiarów, ograniczymy się tylko na wzmiance o paniach: Mechównej, Frenklównej, Jaroszównej, Gołkowskiej i Tisserantównej (świetne głosy!) i Krużance, jak również o panach: Narożnym, Boguckim, Janowskim i Michałowskim.

A publiczność?

Publiczność warszawska zapełnia „Halkę“ i „Straszny Dwór“ bo to ukochany Moniuszko, po za nim jednak nie bardzo zdaje sobie sprawę z tego co ma sądzić o innych; na premierę przychodzi, rzeczy efektowne oklaskuje, na „Starej Baśni“ się nudzi potroszę i wzdycha po cichu do — „Madame Butterfly“. Bo zdaniem jej, sezon dopiero od włoskiej opery naprawdę się zaczyna. *Stanisław Niewiadomski.*

W SPRAWIE BIBLIOTEKI-MUZEUM MUZYCZNEGO.

W dawnych czasach gromadzeniem dzieł sztuki, zabytków sztuki i kultury nie zajmowały się instytucje państwowe lub publiczne, a jeśli to czyniły, to w mniejszym stopniu, aniżeli jednostki poszczególne, które podsycane ambicją osobistą posiadania wyjątkowych rzadkości i pojmujące wartość nabywanych i przechowywanych przedmiotów, tworzyły biblioteki i muzea.

Kulturalne te ogniska początkowo były dostępne dla niewielu uprzywilejowanych, dla możnych tego świata. Z biegiem czasu, w drugiej połowie XVIII. wieku, kiedy lud zaczął ujawniać coraz większą dążność do korzystania z dorobku duchowego ludzkości, rozpada się również mur chiński, wzniesiony wokół bogactw artystycznych. Zbiory stają się dostępne dla wszystkich — powstają biblioteki i muzea publiczne. Biblioteki i muzea zasilane i wzbogacane bywały i są darami prywatnemi.

W momencie, w którym cała kulturalna Europa coraz swobodniej i pełniej oddychała zdobyczami współczesnej cywilizacji, Polska zmuszona została do zatrzymania swego pędu naprzód, korzenie nowego życia zostały podcięte. Bogactwa z dziedziny sztuki i kultury zagrabiono — ukończono dewastację kraju od kilku stuleci trwającą.

Nigdzie bardziej niż u nas, wobec dotychczasowego braku w ciągu z górą stulecia własnej państwowości — tłumienia wszelkich poczynań natury kulturalnej na całym niemal obszarze dawnej Rzeczypospolitej — dzisiaj w momencie budowania nowego samodzielnego życia polskiego pomoc społeczeństwa: organizacyj, instytucyj i jednostek winna być okazywana, winna gorąco współdziałać z zamierzeniami organów państwowych, które nieraz w pewnych dziedzinach bez tej pomocy niczego osiągnąć nie zdołają.

Jednym z organów państwowych zmartwychwstającej Polski, potrzebujących bezwzględnego współdziałania i poparcia ze strony obywateli, jest Ministerstwo Sztuki i Kultury.

Pragnę poruszyć w niniejszym artykuliku sprawę tworzenia przez wspomniane Ministerstwo Biblioteki-Muzeum Sztuki, w którym Dział II. poświęcony jest muzyce.

Biblioteki i Muzea w dziedzinie nauki i sztuk plastycznych Polska zdołała utworzyć w ciągu XIX. wieku z dużym wysiłkiem i przy pomocy ofiarnej ze strony społeczeństwa. Jeżeli uprzytomnimy sobie, że zbioru muzycznego, przeznaczonego do użytku publicznego nie posiadamy dotychczas, że stworzenie doskonałego warsztatu pracy w dziedzinie muzyki ze wszech miar jest pożądanem i pożytecznem — apelowanie w sprawie okazania pomocy Ministerstwu do społeczeństwa, w szczególności zaś tej części społeczeństwa, której rozwój muzyki u nas jest drogim, którym nie obca jest muzyka dawnych mistrzów polskich: twórców muzyki religijnej, lutniowej, kameralnej i t. d. Dzieła Gomółki, Leopolity, Gorczyckiego, Szarzyńskiego, Szamotulskiego, Damiana, Jarzębskiego, Milwida i t. d., tylko przez dokładne zgrupowanie utworów ich w Bibliotece Narodowej Muzycznej, opracowanie fachowe i zbiorowe wydanie mogą jako całość być podniesione do stworzenia całokształtu dorobku dawnego muzycznego: „Dawnej szkoły polskiej“. — Byłby to najwspanialszy pomnik, jaki naród wystawiłby swoim wielkim mistrzom tonu. Popierać

winni usiłowania Ministerstwa Sztuki i Kultury ci, którzy rozumieją, że „scientia" muzyczna mocno wspiera dziedzinę „artis".

Pod szczytny i użyteczny gmach Biblioteki-Muzeum Narodowego Muzycznego, Ministerstwo Sztuki i Kultury ułożyło trwałą podstawę, zakupując ze swych skromnych funduszów zbiory od rodziny zmarłego autora pierwszych „Dziejów Muzyki Polskiej", Aleksandra Polińskiego, cenionego i zasłużonego historyka muzyki. Zbiór ten przedstawia wybitną wartość naukową, w szczególności dla historji muzyki polskiej. Zawiera wiele utworów muzycznych mistrzów polskich, poczynając od wieku XVI-go (w tem sporo niewydanych), kilka tabulatur, między któremi znajduje się tabulatura organowa z 1548 r., ongi własność klasztoru św. Ducha w Krakowie*), dużo cennych dzieł z dziedziny historji muzyki, estetyki: monografie, pisma krytyczne i t. p.; korespondencje wybitnych muzyków polskich, dokumenty i pamiątki po muzykach, instrumenty, dzieła plastyczne odnoszące się do muzyki i t. d.

Materjał zebrany przez Aleksandra Polińskiego aczkolwiek liczny i bardzo cenny, przedstawia jedynie w miniaturze obraz przyszłego zbioru bibliotecznego narodowego, umożliwia on jednak organizatorom Biblioteki-Muzeum dążyć śmielej i pewniej po drogach jasno już zarysowanych.

Jeśli uprzytomnimy sobie bogactwo materjału wszechstronnie i wyczerpująco zebranego w Bibliotekach i Muzeach muzycznych zagranicą — Bibliot. Petersa w Lipsku, — w Konserwatorjum i Operze paryskiej, — w Brukseli, Berlinie, Monachjum i t. d. i t. d. zdamy sobie łatwo sprawę, że wysiłki w celu możności przeprowadzenia w przyszłości paraleli między zawartością naszego nowego warsztatu z jednej strony, a wymienionymi zagranicznemi z drugiej — będą wielkie; wręcz, może bezcelowe, o ile Ministerstwo w swych poczynaniach nie spotka sympatycznego oddźwięku ze strony społeczeństwa.

Pomoc okazać mogą i powinny instytucje i osoby poszczególne przez komunikowanie Ministerstwu o posiadanych przedmiotach, wchodzących w zakres działów wymienionych wyżej w zbiorach Al. Polińskiego, po drugie ofiarowywanie na własność Bibliotece-Muzeum Sztuki przedmiotów, będących w ich posiadaniu, po trzecie — składanie ich do Biblioteki-Muzeum w formie depozytu. Należy nadmienić, że wartość dla wymienionego zbioru mają nietylko zbiory większe lub mniejsze z pewną konsekwencją kolekcjonerską zgrupowane (te u nas są wielką rzadkością), lecz również poszczególne przedmioty, stanowiące nieraz dużą wartość dla sformowanego już jako tako zbioru, a niejednokrotnie kompletują istniejącą zawartość, zespalając jednem ogniwem łańcuch dotychczas rozerwany. Każdy winien zrozumieć, że przez zespolenie przedmiotów porozrzucanych tu i ówdzie, ex re tego nie przedstawiających prawdziwych walorów użytecznych, można stworzyć zwartą całość, posiadającą wartość nietylko pamiątkową, lub zewnętrznie estetyczną jak to często bywa przy rozprószeniu przedmiotów, — lecz istotną, mogącą służyć jako grunt do badań, do nowych odkryć specjalistów, z prac których korzystać będzie nieraz całe społeczeństwo.

Leopold Binental.

*) Zdzisław Jachimecki. Tabulatura organowa z Biblioteki klasztoru św. Ducha w Krakowie z r. 1548. Kraków. Akademja Umiejętności 1913.

Dr. Józef Reiss.

JACQUES OFFENBACH
szkic sylwety w setną rocznicę jego urodzin.

Jedyną analogię z Offenbachem stanowić może tylko Heine. Łączy ich tensam dowcip, tensam gieniusz parodji, tensam cynizm lekkomyślności i ta sama wytworność formy. Offenbach, syn żydowskiego kantora z Kolonji stał się typowym przedstawicielem francuskiego esprit, podobnie jak Heine mistrzowstwem swego stylu stał się najwybitniejszym przedstawicielem literatury niemieckiej. W twórczości Offenbacha streszcza się istota i historja operetki; wszystko co było przed nim, było tylko przygotowaniem pod jego czyn; to, co nastąpiło po nim, było zaledwie oddźwiękiem, a niejednokrotnie karykaturą jego charakterystycznych cech. Jego melodja, jego rytm jest czemś, co się nie da naśladować; kto chce przyswoić je sobie, popada w niezawodny żargon. Offenbach jest klasykiem operetki. Lecz zanim wywalczył sobie to stanowisko w dziejach muzyki ile musiał znieść ataków, ile gromów spadło na

jego muzykę, która dzisiaj w kilkadziesiąt lat po jego śmierci cieszy i podziw budzi i nic ze swej świeżości — mimo jego następców nie straciła. Zwalczając Offenbacha, zwalczano zresztą samą operetkę. Można zapatrywać się na nią negatywnie, można jej nie uznawać, uważać za błazeństwo, niegodne sztuki, a jednak nie zmieni się faktu, że operetka istnieje i ma swoje uzasadnienie jako jedna z form dramatycznej muzyki, popobnie jak istnieje śmiech, jak istnieje humor i jak w poezji istnieje komedja czy farsa. Jeśli się uznaje operę, musi się także w konsekwencji uznać jej dopełnienie t. j. obok dramatu muzycznego uznać i farsę muzyczną.

A właśnie farsą tylko jest operetka i wolno jej posłużyć się wszelkiemi środkami humoru, choćby najbardziej niedorzecznymi byle tylko osiągnęła jeden cel t. j. by bawiła i budziła szczery, serdeczny śmiech. Szafarzem tego śmiechu jest Offenbach; słonecznie roześmiana jego muzyka. I z tym celem pisał ją Offenbach, gdy przeniósłszy się z Kolonji do Paryża 1835 r., a nie mogąc zdobyć należytego stanowiska jako wiolonczelista-wirtuoz na estradzie koncertowej, otworzył na polach Elizejskich swoje „Bouffes-Parisiens" i pisać począł na setki swoje miniatury operetkowe, które fascynowały publiczność, a on jako trzeźwy praktyk i chłodny przedsiębiorca za cel to sobie postawił, by utrafić w smak ogółu.

Tematu dostarczało aż nadto wiele ówczesne towarzystwo francuskie, stoczone moralną zgnilizną drugiego cesarstwa; stąd pochodzi satyryczno-parodystyczny charakter operetki Offenbachowskiej. Przybrana w strojne szaty uroczej muzyki, pełnej lekkości i wdzięku, wsiąkała ona w najdalsze sfery i wszechwładnie opanowała nietylko scenę francuską, ale wszędzie i poza Francją święciła niebywałe tryumfy. Muzyka Offenbacha stała się typem owej miniaturowej „musiquette", porywającej czarem melodji i pikanterją rytmu. Główną formą Offenbacha jest „cancan"; jest on tem dla niego, czem walc dla Straussa.

Operetka Offenbacha powstała na gruzach dawnej opery komicznej, uchodzącej za jedną z najbardziej charakterystycznych form muzyki francuskiej w XVIII. wieku i na przełomie wieku XIX. — Auber, a w wyższym stopniu Hervé, kompozytor znanej i u nas „Mamselle Nitouche", przygotowali grunt pod sztukę Offenbacha, którego twórczość rozpada się na trzy wyraźnie rozgraniczone fazy. Początkowo pisze Offenbach owe jednoaktówki, które starały się nawiązać do tradycji francuskiej opery komicznej, reprezentowanej swego czasu przez Philidora, Monsigny'ego, Gretry'ego, a które zjednały mu ze strony Rossiniego zaszczytny przydomek „Mozarta pól Elizejskich". Tryska z nich niewyczerpany zdrój melodji i naiwnego czaru i wesołości; tu należą „Les deux aveugles", „Ba-ta-Clan", „Fortunio" i inne.

Drugą fazę inaugurują te operetki, które do obecnej chwili głoszą sławę Offenbacha i stanowią „klasyczny" repertuar jego twórczości. Są to „Orfeusz w piekle" w 1858 poraz pierwszy wystawiony, „Życie paryskie", „Piękna Helena", „W. księżna Gerolstein". Tu brzmi właściwa nuta Offenbachowska, tu działa on bezpośredniością, tryska humorem, ciętą satyrą i ironią, poza urokiem melodji, która na tle najprostszego akompaniamentu płynie z naturalną prostotą i wyzyskuje wszystkie efekty rytmu i dynamiki. Kto przystąpi do tych operetek Offenbacha ze zasadniczem uprzedzeniem lub z wymaganiami, jakie stawia się operze, ten straci to, co właśnie Offenbach dać może: bezpośrednią emocję wrażenia; słuchając Offenbacha, trzeba pamiętać, że w treści mamy przed sobą satyryczną „persiflage" czy to starożytności czy też życia współczesnego nam, zaś w muzyce świetnie do tego tonu dostrajający się wyraz; trzeba umieć słuchać Offenbacha; każdą frazę muzyczną trzeba brać nie z naiwną wiarą w jej powagę i szczerość, lecz przeciwnie jako szyderczą parodję. Wtedy dopiero ze zdumieniem słucha się Offenbacha i podziwia się gienialną zdolność ironizowania, jej wszechstronność i siłę dowcipu.

Po tych rakietach humoru i niedościgłej wprost inwencji muzycznej zarzuca Offenbach pole parodji i rozpoczyna trzecią fazę swej twórczości t. j. cykl operetek i fars, które pisze z gorączkową szybkością, pracując niemal bez wytchnienia. Offenbach nie odpoczywał ani chwili, czy to przy stole, czy w podróży nie przerywał pracy; w dorożce, jadąc w odległe dzielnice Paryża do teatru na próbę, czy na przedstawienie, nie marnował chwili czasu, lecz notował, szkicował, wykańczał swe rzeczy, by niejednokrotnie jeszcze mokry rękopis oddać do wykonania.

W spuściźnie po nim znaleziono manuskrypt dzieła, które wartością swoją i znaczeniem przysłoniło całą poprzednią twórczość Offenbacha: jestto fantastyczna opera „Opo-

wieści Hofmana", ukazująca go w zupełnie nowem świetle. Okazało się, że ten szyderca i rozchichotany błazen nadworny Europy, nosił w sobie cechy wszystkich wielkich szyderców: liryzm melancholji i ukrytą na dnie serca tęsknotę za czemś wielkiem. Mówi o tem ta muzyka, upajająca pięknością melodji i przenikająca do serc głębią wyrazu. Offenbach pociągał ku sobie fantastyczny świat Hofmana, owej demonicznej postaci romantycznego okresu; w nim widział jakby zwierciadło własnego życia.

Z trzech nowel E. T. A. Hofmana, zawartych w zbiorze p. t. „Nachtstücke", „Phantasiestücke in Callots Manier" i „Serapionsbrüder" ułożono libretto, a raczej cykl obrazów, których fantastyczny charakter stanowił doskonałe podłoże dla muzyki; ta muzyka zachowała właściwy sobie dawny dar melodyjny i wdzięk, a nadto uderzyła w ton dramatyczny o takiej sile i głębi wyrazu, jakiego nie spodziewano się po kompozytorze płochych operetek.

Ukochanego swego dzieła Offenbach nie ujrzał na scenie; wystawiono je po jego śmierci a gdy następnie z operą tą związało się wspomnienie strasznej katastrofy we wiedeńskim Ringteatrze, usunięto ją na długi czas z repertuaru. Dopiero po latach wskrzeszono ją do nowego życia; dzisiaj są „Opowieści" najpopularniejszem dziełem Offenbacha.

W SPRAWIE KONCERTÓW
CZYLI NAJBLIŻSZEGO T. ZW. SEZONU WE LWOWIE.

Nie można się łudzić, że życie muzyczne we Lwowie rychło powróci do swej przedwojennej ruchliwości normalnej. Widzimy, jak ciężko wypełnić luki zadane zwłaszcza przez wypadki ostatnie, jak trudno skonstruować na nowo to, co raz już kształt swój pierwotny utraciło; niema we Lwowie obecnie ani jednej instytucji, którąby ze spokojem mogła twierdzić, iż zadanie swe spełni bodaj częściowo: tak opera, jak Towarzystwo Muzyczne, tak mniejsze towarzystwa choralne, jak wszelkie zespoły. Najbliższy sezon koncertowy stoi wobec pewnika, że o koncercie symfonicznym, o wykonaniu jakiegoś większego utworu wokalnego, wogóle o produkcji na większą skalę, mowy być nie może. Lwów nie posiada obecnie orkiestry, gdyż teatralna znajduje się w stanie opłakanym, a innej nie posiadaliśmy i przedtem. Chóry są ciągle jeszcze w rozsypce, żaden z nich nie może się poszczycić kompletem, który wziąwszy się do pracy, mógłby z dobrym wynikiem podołać większemu dziełu. Słowem, na miejscowe siły liczyć nie można. Ale na zamiejscowe również nie. Sprowadzenie filharmonji warszawskiej na parę koncertów, przy dzisiejszej szalonej drożyźnie, ściągnęłoby koszta tak wielkie, że żadna z naszych sal, zapełniona doszczętnie, nie zdołałaby ich pokryć. Ceny zaś miejsc również tylko do pewnej wysokości dają się podnieść. — Tem mniej można myśleć o sprowadzaniu orkiestr z zagranicy. Stan obecny jakiejkolwiek z nią komunikacji nie pozwala jeszcze dziś na to. Krótko mówiąc, perspektywa nadchodzącego sezonu przedstawia się bardzo słabo, gdyż o jakiejś artystycznej wyżynie w szerszem tego słowa znaczeniu myśleć nam nie wolno, a głównemi źródłami, z których ma spływać na Lwów muzyka w najbliższym sezonie, są nasze ajencje koncertowe.

W stosunkach powyżej nakreślonych ajencja chociażby najruchliwsza, również czegoś nadzwyczajnego nie dokona. Sprowadzi kilku polskich wirtuozów lub śpiewaków, a może kilku zagranicznych, i na tem się skończy. Ajencja M. Türka zapowiada cykl arcydzieł muzyki fortepianowej w wykonaniu artystów tej miary, co Eisenberger, Lalewicz, Melcer i Petri. Ajencja Towarzystwa Muzycznego ma zapewne także coś w swojem zanadrzu; będą to również soliści, mniej lub więcej znakomici. Może pojawi się jakiś śpiewak doskonały, może jeden lub drugi skrzypek pierwszorzędny. Wśród tych koncertów odbędzie się taka lub owaka produkcja miejscowa z programem „urozmaiconym", może nawet jakieś trio zechce ktoś zagrać i kwartet smyczkowy może da się skleić. Towarzystwo Muzyczne zapewne doprowadzi do skutku parę koncertów z orkiestrą, wybrawszy z teatralnej co się da i uzupełniwszy amatorami. Wszystko to jednakże nie utworzy całości, którąby sezonem koncertowym nazwać można było; a chociażby się i dało tak nazwać z punktu widzenia zupełnie powierzchownego, to w gruncie rzeczy nie będzie, razem wziąwszy, produkcją o znaczeniu poważnem, jakby tego dla Lwowa wymagać należało, o to zaś idzie przedewszystkiem.

Ale pogodzić się z tem trzeba, że inaczej być nie może, i że tylko wszelkich usiłowań dołożyć należy, aby sezon ten miał przynajmniej jakiś kształt i jakiś umiar. Bo przecież

przypuszczać można, iż koncerta te, jakiekolwiek one będą, podane w odpowiedni sposób i w następstwie z góry obmyślanem, mogą mieć znaczenie wyższe, czy to bezwzględnie artystyczne, czy nawet wychowawcze. Jednem słowem, szłoby tu o nadanie całemu ruchowi jakiegoś kierunku jednolitego, a uzyskać możnaby to wówczas jedynie, gdyby jakaś jedna ręka uchwyciła ster tej nawy.

Przez „jedną rękę" nie należy tu koniecznie rozumieć jednej osoby, bo w naszych stosunkach na taką jedną osobę nie umiałyby się może zgodzić instytucje, stowarzyszenia, ajencje, wogóle wszystkie czynniki życia koncertowego. Lepiej byłoby niewątpliwie, gdyby sprawą układania sezonu zajmowało się całe grono osób do tego powołanych i należycie ukwalifikowanych. Grono to, składające się z przedstawicieli interesowanych instytucji a zasilone osobami mającemi jedynie artystyczne cele na oku, utworzyłoby syndykat artystyczny i mogłoby rozpatrywać wszystkie projekty, plany i pomysły, układać je w pewną całość, rozmieszczając poszczególne produkcje odpowiednio. A najlepiej byłoby, gdyby Związek Muzyczno-Pedagogiczny objął ten syndykat artystyczny, w którym to wypadku, wydział tegoż Związku, złożony z osób najzupełniej do tego powołanych, musiałby ewentualnie wchodzić w porozumienie z przedstawicielami ajencyj i tych towarzystw, które w wydziale Związku swych reprezentantów nie mają. Jako nasze najpoważniejsze ciało muzyczne, Związek z pewnością zdołałby bezstronnie i bez ujmy czyichkolwiek praw, pokierować biegiem wszystkich produkcyj i jeżeli nie zdołałby stworzyć rzeczy w czasach dzisiejszych nieosiągalnych, to przynajmniej zapobiegłby temu, aby kilka produkcyj jednakowych nie schodziło się ze sobą w jednym tygodniu, ażeby dwaj artyści nie występywali jednego i tego samego wieczora, aby na koncerty o wyższych celach artystycznych stosowny nacisk mógł być położony, aby reklamy nie robiono miernotom, zbywając kilkoma słowami rzeczy poważne i t. p. Któż bo z nas nie wie, co się nieraz dzieje w obrębie spraw koncertowych, ile śmieszności, niewłaściwości, uchybień i niedbalstw tamuje ich bieg!

W myśli zapobieżenia złemu częściowo przynajmniej i ocalenia nadchodzącego sezonu koncertowego został rzucony projekt powyższy, a być może, iż sfery interesowane zechcą się nim zająć.

Projekt ten wyszedł od osoby, która nazwiska swego nie wymieniła, że jednak Redakcja uważa go za dobry, przeto wystylizowawszy rzecz po myśli autora, podaje ją swym czytelnikom. *Stanisław Niewiadomski.*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Walne Zgromadzenie Towarzystwa muzycznego odbyło się dnia 20. września przy dość licznym udziale członków. Po odczytaniu sprawozdania przez sekr. Kulczyckiego i udzieleniu kilku wyjaśnień przez przewodniczącego radcę Włodzimirskiego dano ustępującemu Wydziałowi absolutorjum. Przy wyborach weszli do wydziału wszyscy proponowani kandydaci z księciem A. Lubomirskim jako prezesem, a radcą W. Włodzimirskim jako wiceprezesem. Zastępcami grona profesorów w wydziale zostali pp. Neuhauser i Lalewicz. W uznaniu zasług około rozwoju Towarzystwa zamianowano członkami honorowymi dyr. Sołtysa i radcę W. Włodzimirskiego.

Cykl arcydzieł muzyki fortepianowej podany w ośmiu koncertach rozpocznie się w drugiej połowie października b. r. Ajencja koncertowa M. Turka na wykonawców cyklu zaangażowała następujących wirtuozów: Seweryn Eisenberger, Jerzy Lalewicz, Henryk Melcer, Egon Petri. — Ostatni koncert cyklu z orkiestrą.

Koncert I. Cetnera odbędzie się dnia 7. października w sali Tow. muzycznego.

Koło muzyczne rozpoczyna swój sezon Wieczorem Moniuszkowskim dnia 11. października w małej sali Tow. muz. Odczyt wygłosi prof. Adam Sołtys, pieśni i ballady odśpiewają p. Marynowiczówna i p. Okoński. Utwory fortepianowe odegra p. A. Hermelin. Wpisowe wynosi 5 koron, wkładka miesięczna 5 koron, wpisy przyjmują magazyny nut B. Połonieckiego i G. Seyfartha.

Od Administracji:

Ze względu na podwyższenie kosztów druku i papieru o 100% zmuszeni jesteśmy w tym samym stosunku podnieść cenę prenumeraty, która odtąd wynosić będzie wraz z przesyłką pocztową:

rocznie K 80, M 48 — półrocznie K 40, M 24 — kwartalnie K 20, M 12.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów — Warszawa, 17. Października 1919. **Nr. 2.**

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . .	**80·—**	Marek . .	**48·—**
Półrocznie:	K . .	**40·—**	Marek . .	**24·—**
Kwartalnie:	K . .	**20·—**	Marek . .	**12·—**

MUZYKA
pod opieką Ministerstwa Sztuki i Kultury.

I.

Dekretem z dnia 5. grudnia 1918 podpisanym przez Naczelnika Państwa Piłsudskiego i ówczesnego prezydenta ministrów Moraczewskiego, zostało utworzone Ministerstwo Sztuki i Kultury istniejące poprzednio jako departament sztuki przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Z tą zaś chwilą na Ministra Sztuki i Kultury przeszła opieka i nadzór nad wszelkiemi szkołami artystycznemi i instytucjami prywatnemi mającemi związek ze sztuką, a więc nad szkołami muzyki, śpiewu i rytmiki, jakoteż nad towarzystwami muzycznemi i śpiewackiemi. Tak samo należy tu i nauka muzyki i śpiewu w szkołach ogólno kształcących, której prowadzenie podlega podobnie jak w szkołach zawodowych porozumieniu się z ministerstwem w sprawie programów i sposobów wprowadzania ich w życie.

Ponieważ ogółowi naszemu nie są dość jasno znane zadania Ministerstwa Sztuki i Kultury i często spotkać się można z zapytaniami w tej kwestji, przeto podajemy tu ustęp z dziennika urzędowego, dający potrzebne wyjaśnienia.

„Rzeczą państwa — czytamy w tymże ustępie — nie jest rządzić w dziedzinie sztuki, nadawać kierunki, narzucać kanony. To doprowadziłoby raczej — i niewątpliwie — do omartwienia, do wysuszenia żywych źródeł twórczości, która musi być wolną, jeżeli ma być istotną — i wielką.

Natomiast ingerencja państwa konieczną jest w sensie najtroskliwszej opieki nad wytwarzaniem atmosfery sprzyjającej kiełkowaniu talentów twórczych, nad niekrępującem, lecz wydobywającem siły ukryte, ich kształceniem, nad pobudzaniem, popieraniem, osłanianiem przed konkurencją beztwórczej tandety wszystkich objawów szczerej, rzetelnej twórczości artystycznej, nad zachowaniem od zapoznania, zapomnienia i zniszczenia dorobku twórczego, jaki przekazały nam epoki minione, nad jego udostępnieniem najszerszym warstwom narodu, nad narodu tego wychowaniem estetycznem, uwrażliwieniem i uszlachetnieniem, nie wpajanem dydaktycznie, lecz rodzącem się impulsywnie, mimowolnie, pod wpływem otoczenia artystycznego".

„Zadaniom tym państwo tylko podołać może, jako jedynie rozporządzające odpowiedniemi środkami materjalnemi i jako trwała reprezentacja całości społecznej, zdolna do nieodzownej ciągłości działania. Zabiegi prywatne, indywidualne czy grupowe, same tu

nie wystarczą i mogą być tylko pożytecznem i pożądanem uzupełnieniem akcji państwowej. Kraj nasz od lat stu nie posiadał własnego państwa, własnego rządu. Stąd zaległości, luki i braki, stąd rozleglejsze niż gdziebądź zadania ministerstwa, któremu zwierzono sztukę i kulturę. Nietylko za teraźniejszość lecz i za przeszłość pracować tu trzeba. Słusznie też — choćby ze względu na ten ogromny obszar obowiązków — wydzielono opiekę nad sztuką i kulturą z zawiadywania, przeciążonego innemi zadaniami, Ministerstwa Oświecenia Publicznego i osobny administracyjny stworzono dla niej organ. Zamierzenia Ministerstwa Sztuki dotyczące wszystkich wspomnianych wyżej dziedzin, stopniowo tylko, rzecz prosta, będą mogły w czyn się zmieniać, ile, że i środki materjalne są jeszcze dzisiaj dość ograniczone, a także dlatego, że cały szereg prac organizacyjnych przejść musi koniecznie stadja przygotowawcze".

Z dalszych wywodów tego „sprawozdania", które raczej jest programem na przyszłość niż rzutem oka na dokonane już w przeszłości czyny, wywnioskować należy, iż dla muzyki spodziewać się można następujących świadczeń:

w dziedzinie kształcenia artystycznego: opieki nad szkołami muzycznemi i ogólno kształcącemi przez wykonywanie odpowiedniej kontroli, a w danym razie przez upaństwowienie wybitniejszych instytucji lub subwencjonowanie ich stosowne; w szkołach zaś ogólno kształcących, po zaprowadzeniu obowiązkowej nauki śpiewu przez nadzór nad wykonywaniem tego obowiązku,

w dziedzinie konserwacji dorobku przeszłości: „niezwłocznej inwentaryzacji zabytków sztuki", którąby objęła zarówno dzieła muzyczne minionych stuleci spoczywające n. p. na Wawelu, w Muzeum Czartoryskich lub w innych zbiorach prywatnych rozsianych po kraju, jak i rzeczy pamiątkowe podobnież znajdujące się w rozmaitych rękach.

W dziedzinie popierania twórczości dzisiejszej — „jak najszerszego otworzenia artystom możności twórczych" *) przez koncerty, audycje, zamówienia, zakupy, subskrypcje i subwencje dla kompozytorów pracujących nad większemi utworami niemającemi doraźnego zbytu, jak niemniej przez umożebnienie rozpowszechniania się utworów muzycznych, czemu na przeszkodzie stoi brak sztycharni nutowych w kraju,

w dziedzinie piśmiennictwa muzycznego — opieki nad pracami naukowemi nielicznych naszych autorów piszących o muzyce, jak również opieki nad czasopismami muzyce poświęconemi, których w Polsce istnieje trzy („Gazeta muzyczna" we Lwowie, „Przegląd muzyczny" w Warszawie i „Śpiewak" w Poznaniu),

w dziedzinie muzyki duchownej — wglądnięcia w obecny stan śpiewu kościelnego bardzo oddalony od pożądanego poziomu, a opieki i nadzoru nad organistami, których wykształcenie dużo pozostawia do życzenia, ale materjalne położenie także poprawy wymaga,

w dziedzinie widowisk teatralnych — „wyprowadzenia opery nad poziom przedsiębiorstw i kierowanie ku urzeczywistnieniom w pełni artystycznym" co zresztą najprędzej dałoby się przez upaństwowienie teatrów osiągnąć,

w dziedzinie opieki nad artystami — „ułatwianie rozwoju młodym talentom przez stypendja i bursy podróżne, dopomaganie dojrzałym w ciągu prac twórczych przez odpowiednie subsydja, ratowanie w ubóstwie, chorobie i starości, wreszcie zabezpieczenie praw autorskich".

Wykonanie całego szeregu licznych, jak widzimy, zadań wobec sztuki, powierzono personalowi, którego skład w zarysie ogólnym podajemy:

Ministerstwo Sztuki i Kultury składa się z dwu sekcyj, na których czele stoją: minister Zenon Przesmycki i podsekretarz stanu Jan Heurich. Sekcję I — sztuk plastycznych, prowadzi Jan Heurich; szefem sekcji II literatury, muzyki i teatru był do połowy września Edward Porębowicz, kierownikiem Wydziału muzyki jest starszy referent Felicjan Szopski, inwentaryzatorem zabytków muzycznych — Leopold Binental, referentem szkolnictwa ogólnokształcącego oraz muzycznego średniego i niższego — Mieczysław Skolimowski.

Tak przedstawia się w ogólnym zarysie aparat mający dźwignąć sztukę naszą muzyczną i w ten sposób zarysowują się plany na przyszłość. Co do przeszłości, to jako naj-

---

*) Zdania cudzysłowem oznaczone wyjęte są z Dziennika urzędowego.

ważniejszy krok Ministerstwa uważać należy przemienienie dawnego Instytutu muzycznego w Warszawie w konserwatorjum i upaństwowienie tejże instytucji rozporządzeniem z dnia 5. marca 1919.

Stanisław Niewiadomski.

Stanisław Głowacki.

ODRODZENIE TAŃCA.

„Wieczory taneczne“ tancerzy i tancerek „indywidualnych“ zdobyły sobie od początku bieżącego stulecia prawo obywatelstwa w salach koncertowych całego świata. Nieschodzą z tablic reklamowych, łamów dzienników, repertuarów agencji koncertowych.

U nas ruch ten słabem, jak dotąd, odbija się echem. Mieliśmy zaledwie parę prób światowej marki, zawsze w fatalnych warunkach zewnętrznych, próby zaś domowe były raczej dowodami dobrych chęci i wrodzonych danych, aniżeli istotnych kwalifikacji. — Publiczność przychodziła tłumnie, przypatrywała się z zajęciem, oklaskiwała życzliwie i rozchodziła się zadowolona, ale czuło się, że nie dość dobrze rozumie o co chodzi, że uważa te produkcje za jakieś kolorowe stereo-kino. — A prasa? Recenzje wyglądały przeważnie jak opisy wycieczek bez przewodników do obcego kraju, zamieszkałego przez lud o nieznanym języku i obyczajach.

Spróbujmy, o ile to w krótkim artykule możliwe, zróżnicować i ustalić najważniejsze kryterja, mogące służyć jako mierniki artyzmu tanecznego, w odniesieniu przedewszystkiem do „nowego tańca“.

Dużo jest różnych definicji tańca. — Bardzo trafną i dla tańca, jako widowiska najodpowiedniejszą wydaje mi się ta, którą podał T. Gautier: „un rhytme muet, la musique, que l'on regarde“ (rytm niemy, muzyka na którą się patrzy), określająca taniec ze stanowiska biernego widza, jako unaocznienie wrażenia słuchowego, wynik synestezji *) słuchowo wzrokowej.

*) Synestezja powstaje wtedy, gdy wrażenie zmysłowe jednej kategorji wywołuje równocześnie drugie, kategorji zupełnie odmiennej. Np. słuchając symfonji pastoralnej Beethovena widzimy pola, łąki, chłopów w karczmie, burzę i t. p. Wrażenie słuchowe nasuwa nam w umyśle obrazy, wrażenia wzrokowe.

W zasadzie transpozycja muzyki na kolor i linję, oboje w ruchu, da się zawsze logicznie pomyśleć i teoretycznie uzasadnić, szukając jednak za środkami do zrealizowania pomysłów wkrótce staniemy u końca ludzkich możliwości. W omawianej niniejszem części tego problematu głównym środkiem wypowiedzenia myśli artystycznej jest człowiek w ruchu, z pomocą zwykłego aparatu scenicznego. Gdy rozbrzmiewa muzyka, ma ten człowiek wzruszenie, które w nim ta muzyka wywołuje objawić na zewnątrz ruchem ciała czyli właściwie dać wyraz swej synestezji słuchowo-dotykowej, a wynikający stąd obraz, powinien przy pomocy kostjumu, światła, otoczenia itp. środków ubocznych być indentycznym z obrazem powstającym równocześnie pod wpływem tej samej muzyki w wyobraźni słuchacza-widza (synestezja słuch — wzrok).

Czynnikiem głównym jest tu zatem muzyka. Wprawia w ruch ciało tancerza, budzi i kształtuje wyobraźnię widza.

Treść jej czyli „co się gra?“ i forma zewnętrzna czyli „jak się gra?“ są poprostu kwestją bytu „nowego tańca“.

Przy wykonywaniu kompozycji ściśle baletowych i utworów tanecznych, wystarczy zastosowanie reguł gramatyki tanecznej. — Stopień technicznego wirtuozowstwa tancerza będzie tu decydował o artystycznym poziomie produkcji; kostjumer, dekorator i maszynista uświetnią jej zewnętrzny wygląd; przy stosownej ilości tych wszystkich danych, całość odpowie intencjom kompozytora, który tworząc, miał właśnie na myśli te kanony techniki wykonawczej i zadowoli widza, szukającego pokazu pięknego, zgrabnego ruchu, wyładowania nadmiaru życia i pozornego przezwyciężenia prawa ciężkości. — Jeśli rytmika i dynamika ruchu tańczącej postaci jest w ciągłej, ścisłej korelacji z towarzyszącą muzyką; jeśli fraza muzyczna i taneczna pokrywają się wzajemnie w czasie, może i muzykalny widz-słuchacz wynieść z takiej produkcji zupełne zadowolenie.

Nieskomplikowanie także przedstawia się kwestja wykonywania utworów umyślnie dla interpretacji plastycznej komponowanych.

W tym bowiem razie nie ma się także jeszcze do czynienia z twórczem, że się tak wyrażę, przenoszeniem wrażeń z jednego zakresu zmysłowego do drugiego. — Transpozycja ta mieści się gotowa w samej kompozycji muzycznej, stanowiąc aprioryczne zamierzenia

kompozytora, który celowo, z zamiarem tworzy dzieło, potrzebujące do swego wykonania równocześnie i muzyki i ruchu ciała. Jest to właściwie kinetyczne dzieło sztuki plastycznej; rytm służy za regulatora ruchu, a melodja i harmonja podmalowują nastrój, kontrastują światła i cienie i wysubtelniają półtony.

Jeżeli tancerz jest dość muzykalny, aby zrozumieć i zapamiętać muzyczne znaki kompozycji; jeśli posiada dostateczną technikę, by się do nich zastosować i jeśli wykona wskazówki kostjumowe i dekoracyjne kompozytora, w takim razie cały problem artystyczny leży tylko w tem, czy muzyka i jej program są dość jasne, aby być zrozumiane przez wykonawcę i dość suggestywne, aby wywołać pożądane wrażenie na słuchaczu. — Punkt ciężkości tkwi w samej kompozycji.

Istotna praca twórcza artysty-tancerza zaczyna się od utworów przeznaczonych pierwotnie wyłącznie do działania na zmysł słuchu a przytem do wywołania także w słuchaczu uczuć i wyobrażeń nieakustycznych, jak: wesołości, smutku, tęsknoty, żartu, walki, klęski, tryumfu i t. p. Zadaniem interpretacji plastycznej jest znalezienie kształtu widomego i rytmem ożywionego, któryby wzbudzał w widzu tesame uczucia, co interpretowany utwór muzyczny. Walory rytmiczne, dynamiczne, melodyczne i harmoniczne utworu, jego forma, styl i tło historyczne powinny być przy tej parafrazie odpowiednio zużytkowane. — Zadanie to bardzo trudne i nawet przy najstaranniejszym i najostrożniejszym wyborze utworów ruchowo suggestywnych, wymagające dużej wrażliwości na muzykę, wykształcenia i pamięci muzycznej, tudzież niezawodnej, w całem ciele wyrobionej, techniki ruchowej, tj. gimnastycznej i mimicznej.

Alfą i omegą realizacji plastycznej jest pomysł motywu ruchowego do podstawienia w miejsce motywu muzycznego, któryby się dał tak jak ten ostatni powtarzać, zwężać, rozszerzać, odwracać i t. p. Przeróbka motywu, względnie tematu plastycznego, postępując w ślad za robotą tematyczną kompozycji, wytworzy ścisły związek między ruchem muzyki, a ruchem ciała i da zwartą całość, którą wdzięk i umiejętność wykonawcy ożywi.

Czem swobodniejsza forma utworu i czem bardziej złożony motyw ruchowy tancerza, tem logiczne rozwiązanie zadania trudniejsze.

Nic gorszego zaś, jak, z gotowym pomysłem plastycznym w głowie, zabierać się do szukania „stosownej“ muzyki. — Znachodzi się zazwyczaj kompozycję, której ogólny charakter i pierwsze, lub końcowe takty odpowiadają pomysłowi; z początku dostosowuje się od biedy jedno do drugiego, potem zaczyna się ciągnięcie za włosy naprzemian to muzyki, to plastyki, łata się, urywa, zszywa białą nicią, całość wychodzi zawsze fatalna.

Do gotowego pomysłu plastycznego musi się komponować nową muzykę, do gotowej kompozycji musi się tworzyć nowe pomysły plastyczne, komponować ruchomy obraz.

Co do zewnętrznej formy w jakiej powinna być podana muzyka na samem widowisku, cała rzecz da się streścić w jednem słowie: suggestywność.

Czy się ma do dyspozycji całą orkiestrę symfoniczną, czy tylko fortepjan, powinna muzyka być tak artystycznie traktowana i tak w sali umieszczona, żeby widz mógł istotnie jej suggestji uledz, i aby miał równocześnie iluzję, że i tancerz jej ulega.

Wypełnianie tym samym rodzajem muzyki przerw pomiędzy tańcami świadczy o niezrozumieniu roli muzyki w tego rodzaju produkcjach. Traci ona przez to swój imperatywny charakter, staje się jakby jakąś długą, przez cały wieczór rozciągniętą balustradą, na której plastyk ustawia w odstępach posągi, nie zrastające się z nią w oddzielne, nierozerwalne, logicznie związane całości. — Najodpowiedniejszem wypełnieniem antraktów byłaby, mojem zdaniem, deklamacja, gra na innych instrumentach, lub wreszcie śpiew.

Przejdźmy do wzrokowej strony tanecznych produkcji, zaczynając od głównej postaci człowieka, tancerza, czy tancerki.

Z tego, co się wyżej powiedziało wynika, że musi to być człowiek bardzo muzykalny, o doskonale przedewszystkiem wykształconem poczuciu rytmicznem, musi mieć ciało doskonale wygimnastykowane, aby reagować z momentalną szybkością i dokładnością na każdy impuls, musi dalej, wobec czekających go zadań mimicznych („nowy taniec“ jest, bądź co bądź, ogniwem pośredniem pomiędzy gramatyką baletowo-taneczną a pantominą) posiadać wykształcenie dramatyczne, musi wreszcie być, a przynajmniej wydawać się, młodym i pięknym, o ile wyjątkowo interpretacja jakiegoś utworu nie wymagałaby specjalnej charakteryzacji.

Szczegółowe rozpatrywanie kwestji kostjumowej zaprowadziłoby nas za daleko. Kostjum

decyduje o barwie i kształcie plamy, którą tworzy tancerka na tle sceny i zapomina się nieraz o tem, że widz nie widzi właściwie ruchu ciała tancerza, prócz samych kończyn, tylko ruch kostjumu. Łatwo też można poznać, czy artysta ćwiczy w kostjumie, czy też ubiera go tylko do występu. Brak kontroli nad ruchem kostjumu sprawia, że niejeden subtelny gest, albo ginie niewidoczny w fałdach, albo niepotrzebnie jaskrawieje zwiększony ruchem szaty.

Powierzchnia estrady powinna być odpowiednio głęboka i równa. Pochyłość sceny teatralnej ma ogromny wpływ na dynamikę ruchu. Ku przodowi sceny pracuje tancerz lekko, elastycznie, lotnie — w kierunku odwrotnym musi pokonywać spadek i pracuje z wysiłkiem. — Stary balet liczy się z tem urządzeniem i nawet korzysta z niego; w nowym tańcu branie tej okoliczności w rachubę utrudniłoby kolosalnie i bez tego już trudne zadanie interpretatora.

Podjum powinno być tak niskie, żeby publiczność pierwszego rzędu widziała stopy tancerza stojącego przy rampie. Widzowie muszą siedzieć amfiteatralnie.

Odpowiednie do każdego kostjumu tło i otoczenie (nie szpinakowy lub burakowy sos generalny), kilka wejść (najmniej pięć), rozsuwana zasłona i ze wszystkich stron dowolnie rzucane i kierowane, niezawodnie funkcjonujące oświetlenie, są dalszymi ale nieodzownymi warunkami dobrej całości.

Zmiany terenu, schody, terasy, pochylnie, rekwizyta martwe i żywe ułatwiają i urozmaicają akcję wykonawcy.

„Wieczory taneczne" miewają u publiczności olbrzymie powodzenie. — Przypisać to należy złożonemu działaniu podwójnej synestezji. Muzyka suggeruje obraz, obraz naodwrót suggeruje muzykę. Następuje skumulowanie rozkoszy słuchowej z rozkoszą wzrokową, któremu ulegnie każdy nieuprzedzony widz-słuchacz, jeśli da na siebie bezpośrednio działać urokowi plastyki i muzyki, złączonych w jedno dzieło sztuki.

A krótki sens tych długich rozpatrywań jest ten, że, jeżeli piękny człowiek, pięknie ubrany, w pięknem otoczeniu, przy pięknej muzyce, wykonuje piękne ruchy, i jeśli w tem wszystkiem jest ład i harmonja, to widowisko takie jest radosnem świętem dla każdego, kto ma uszy ku słyszeniu i oczy ku widzeniu.

HUGO RIEMANN.

(1849—1919).

Dnia 10. lipca b. r. zakończył życie Hugo Riemann, senjor muzykologów niemieckich. Nie tylko senjor wiekiem, lecz i zasługą swego pracowitego żywota.

Riemanna zna cały spółczesny świat naukowy i artystyczny, a choć poglądy jego w szczegółach były niejednokrotnie przedmiotem polemiki, darzono go wszechstronnem uznaniem. Ostatniego dowodu uznania, jakiem chcieli uczcić Riemanna w dniu 18. lipca b. r., w siedmdziesiątą rocznicę urodzin, koledzy, przyjaciele i uczniowie, wielki ten uczony i artysta już nie dożył. Rękopis księgi pamiątkowej, obejmującej 48 prac muzykologów przeważnie niemieckich i austrjackich, złożono w dniu tym na ręce rodziny.

Naukowa puścizna Riemanna jest tak bogata, że nie sposób omówić ją szczegółowo w ramach szczupłego szkicu. Dlatego też ograniczyć się musimy do ogólnej charakterystyki i podkreślenia rzeczy najistotniejszych. Z tego punktu widzenia przedstawia się Riemann przedewszystkiem jako wielki historyk i teoretyk.

Obok nieprzeliczonego szeregu rozpraw z zakresu historji muzyki, rozrzuconych częścią po pismach muzycznych, częścią pomieszczonych w 2-tomowym zbiorze p. t. „Präludien und Studien", obok większych prac historycznych, jak „Geschichte der Musiktheorie", „Studien zur Geschichte der Notenschrift", lub „Geschichte der Musik seit Beethoven" — najważniejsze miejsce zajmuje 5-tomowa historja muzyki: „Handbuch der Musikgeschichte".

Oparłszy się na obfitym materjale monografij historycznych drugiej połowy 19 stulecia, daje Riemann w tem dziele pierwszy pogląd na rozwój muzyki, zgodny z wynikami najnowszych badań naukowych.

Szczególny nacisk kładzie na historję rozwoju form muzycznych i rozwoju stylów. Te dwie kwestje, tak ściśle ze sobą związane, są dla niego zasadą, na której oparł całe swe badanie historyczne. Dzięki tej właśnie zasadzie stworzył Riemann w swem dziele nowy podział dziejów muzyki na okresy.

Odkrycie znaczenia kompozytorów takich, jak Abaco, J. Fr. Fasch, Johann Stamitz i wo-

góle cała t. zw. Szkoła mannheimska należy niewątpliwie do największych zasług Riemanna-historyka. On sam też mówi o „odkryciu“ owem, jako o jednym z „najwznioślejszych momentów swego życia“.

Jak „Handbuch der Musikgeschichte“, tak i znany powszechnie Leksykon muzyczny, owoc długoletniej, żmudnej pracy, jest dziełem nieodzownem przy wszelkiej pracy w zakresie historji muzyki.

Riemann - teoretyk to przedewszystkiem twórca nowego systemu harmonicznego. Jego reformatorskie dążenia w dziedzinie teorji muzyki wzięły swój początek z nauki harmonji. Opierając się na koncepcjach słynnych teoretyków: Józefa Zarlino (Instituzioni harmoniche 1558) i Jana Filipa Rameau (Traité de l'harmonie 1772), z których pierwszy dał podwaliny pod nowożytny dualny system harmoniczny, a drugi położył fundamenta logiki harmonicznej i naszkicował już wyraźnie naukę o funkcjach harmonicznych i modulacji, wypowiada Riemann walkę basowi cyfrowanemu. Bas ten — jak wiadomo — panował wszechwładnie w kompozycji od początków 17 stulecia i do dziś jeszcze spotykany jest w niektórych podręcznikach harmonji. Dzięki systemowi Riemanna zachwiały się podstawy basu cyfrowanego, co autor nowego systemu uważał sam za „spełnienie głównego celu pracy całego swego życia“.

Riemann wychodzi wprost z genjalnego powiedzenia Rameau: „Ucho odnosi wszelkie harmonje w obrębie jednej tonacji do trzech różnych akordów: akordu głównego, toniki, oraz jego górnej i dolnej dominanty“ i buduje na niem swą naukę o funkcjach harmonicznych.

Szereg pism, jak „Vom musikalischen Hören“, „Musikalische Syntaxis“, „Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre“, „Vereinfachte Harmonielehre“, poprzedziło pracę p. t. „Hanbuch der Harmonielehre“, w której autor uzasadnia nie tylko naukowo, lecz także przeprowadza praktycznie swój system. System ten, tak niesłychanie jasny i konsekwentny, przedstawia uczącemu się pewne trudności z powodu wprowadzenia nadmiernej liczby znaków i symboli. To też, choć powszechnie dziś jest przyjęty, choć zupełnie prawie wyparł bas cyfrowany — nie wszyscy przyjmują symbolikę Riemanna bez zmiany.

System harmoniczny Riemanna otwiera wszelkie tajniki harmonji, rozwiązuje najśmielsze nawet pomysły harmoniczne muzyki współczesnej, które dla metody generałbasowej musiałyby pozostać zagadkami.

Ale nie tylko nauka harmonji zawdzięcza Riemannowi swój nowy rozkwit. Pracą swą sięgnął wielki teoretyk do wszelkich dziedzin nauki kompozycji. Dość wymienić jego „Kontrapunkt“, „Fugenkomposition“, „Kompositionslehre“ (formy), „Sistem der musikalischen Rhytmik und Metrik“, a wreszcie wielkie dzieło o znaczeniu podstawowem dla współczesnej nauki kompozycji, t. j. 3-tomową „Grosse Kompositionslehre“.

We wszystkich pracach Riemanna tak historycznych, jak i teoretycznych widzi się jakby wcielenie słów Ryszarda Wagnera, które Johannes Schreyer, autor podręcznika harmonji, napisanego w duchu Riemannowskiej teorji, położył swej książce jako motto: „Tylko na przykładach, na przykładach i jeszcze raz na przykładach można coś wytłumaczyć i wogóle czegoś nauczyć“. To też Riemann nie tylko cytuje przykłady z autorów i analitycznie je rozbiera, lecz osobne prace poświęca analizie dzieł mistrzów. Pomnikami jego metody analitycznej są analizy J. S. Bacha „Wohltemperiertes Klavier“ i „Kunst der Fuge“ (stanowiące treść wspomnianej Fugenkomposition), oraz jedna z ostatnich prac Riemanna: „Analyse von Beethovens Klaviersonaten“ (tom I. 1918).

Nie można pominąć milczeniem zasług Riemanna-pedagoga, który — jak wiadomo był nauczycielem Maxa Regera. Cały swój system nauczania zamknął Riemann w szeregu popularnych i u nas „katechizmów“, które stanowią odrębny typ podręczników szkolnych.

Wspomnieć wreszcie należy o Riemannie jako kompozytorze i wydawcy dzieł innych twórców tak minionych epok, jak i współczesnych. Od lat szeregu zaniechał Riemann kompozycji, jakkolwiek dzieła jego są skończone pod względem formy i świadczą o doskonałej technice kompozytorskiej. Wydawnictwa spółczesnych mistrzów, znane „Phrasierungsausgaben“, należą również do wcześniejszej epoki twórczości wielkiego uczonego. Z wydawnictw mających nieśmiertelną wartość dla badania muzyki wymienić należy wreszcie wydawnictwa muzyki instrumentalnej w *Col-*

legium musicum oraz w „Denkmaler deutscher Tonkunst“.

Żadna gałąź wiedzy muzycznej nie była Riemannowi obca. Nie wszędzie jednak zasługi jego są jednakowo wielkie. Mniej szczęśliwym niż w teorji lub historji był Riemann w estetyce. Jego poglądy godzą estetykę formalistyczną (Hanslick) z estetyką treści (Hausegger).

Nakreślony powyżej obraz działalności Riemanna pozwala zrozumieć tym nawet, którzy nie znają dzieł wielkiego uczonego, że wpływ jego na naukę nie jest i nie może być przemijający. Hugo Riemann dał fundament pod rozwój muzykologji, jako nauki, i wyposażył ją w prawdziwe naukowe metody badania.

Dr. Bronisława Wójcikówna.

Z SALI KONCERTOWEJ.

Sezon koncertowy rozpoczął skrzypek p. *Józef Cetner*, dawniej uczeń prof. M. Wolfsthala, ostatnio prof. Ševčika w Wiedniu. W bogatym programie koncertant ujawnił doskonałą technikę, piękny choć mały ton i należyte poczucie muzyczne. Czystość intonacji i sprawność prawej ręki świadczą o sumiennych studjach. Z wykonanych utworów najbardziej podobały się kompozycje dawnych mistrzów w układzie Burmestra.

Jako akompaniatorka i solistka zasługuje na chlubne uznanie pna *Czechowiczówna* za wykonanie Szopena i „Walkirji“ Wagnera w układzie Brassina.

Po kilkuletniej przerwie, spowodowanej po części i zawieruchą wojenną, powstałe przed 10 laty „Koło muzyczne“, wznowiło swą działalność. W wstępnem słowie prezes Walter podał cel i kierunek tego związku; jego głównem zadaniem jest przez urządzanie wieczorów muzycznych, składających się z odczytu i jego ilustracji muzycznej, wzbudzić zamiłowanie do muzyki i wciągnąć jak najszersze koła publiczności do współdziałania na tem polu. Cały szereg wieczorów, poświęcony bądź to poszczególnym kompozytorom, bądź to kierunkom w muzyce, ma za zadanie podnieść kulturę muzyczną naszego miasta i zaznajomić jak najszersze koła publiczności przedewszystkiem z muzyką polską, a następnie też i z muzyką obcą.

Pierwszy wieczór był poświęcony pamięci Moniuszki, ku uczczeniu setnej rocznicy jego urodzin. Profesor Konserwatorjum Muzycznego p. Adam Sołtys w zajmującym odczycie podał główne rysy muzyki Moniuszkowskiej, poczem nastąpiła część muzyczna przy współudziale artystów opery, pp. Marynowiczówny i Okońskiego. Dwie ballady: „Trzech Budrysów“ i „Magda Karczmarka“ oraz „Tren X.“ odśpiewał starannie p. Okoński, a p. Marynowiczówna zachwyciła wszystkich doskonałą interpretacją, wyraźną dykcją oraz swym pięknym głosem, wykonując trzy pieśni Moniuszki. — Młody, podobno 15-letni pianista, p. A. Hermelin, odegrał dwa mazurki, wzbudzając ogólne uznanie dla swej szczerej muzykalności i sumiennie wypracowanej techniki.

Mała sala Towarzystwa Muzycznego była wypełniona po brzegi muzykalną publicznością a nawet okazała się za małą. Oby tylko to zainteresowanie nie słabło! Bo w samej rzeczy każdy może na takim wieczorze Koła wiele skorzystać z zakresu muzyki. *Grd.*

ADELINA PATTI.

Zeszła ze świata największa gwiazda śpiewacka, o jednem z najpopularniejszych nazwisk XIX. stulecia. Chcąc wymienić dziś jakąś zbliżoną chociażby do niej żyjącą wielkość, stanęłoby się wobec absolutnej niemożności, wszystko bowiem, co się mówi o najgłośniejszych dzisiaj śpiewaczkach czy śpiewakach, nie dochodzi ani w części do wyjątkowości fenomenu, jakim ona była niewątpliwie. Oczywiście w swoim zakresie, dość ścisłym.

Fenomenalność Adeliny Patti leżała przedewszystkiem w głosie. Byłto najsłodszy, najmetaliczniejszy dźwięk, jaki sobie można wyobrazić na obszarze półtrzeciej oktawy od c_1 do f_3, w sile umiarkowany, w równości idealny, w ruchliwości niedościgniony. Ale muzykalność Patti należała również do pierwszorzędnych, w czystości intonacji diva była nieskazitelna, w rytmice nieomylna. Kantylena zdumiewała u niej miękkością i powabem, koloratura olśniewała poprostu słuchacza: jej gamę porównywano do sznura pereł, tryl do iskrzącej się gwiazdy brylantowej.

Drobna, zwinna, ruchliwa, niesłychanie zgrabna i pełna wdzięku, miała postać dziewczynki o główce niezwykłej piękności i oczach pełnych życia i humoru. Typ raczej subretki niż lirycznej amantki, nie mówiąc już wcale

o heroinie. W tym też zakresie była niedościgniona. Jej Rosina, lub Zerlina w „Don Juanie“, to najskończeńsze kreacje sztuki wirtuozowskiej, sztuki scenicznej i sztuki ujarzmiania publiczności, a potem wszystkie Łucje, Gildy, Noriny, Lunatyczki i t. d. Cały świat leżał też u jej stóp, teatry płaciły najwyższe możliwe gaże, wielbiciele znosili najwspanialsze klejnoty, w których lubowała się namiętnie. Ale jedno jej marzenie nigdy nie zostało urzeczywistnione. Ta bowiem Patti, co tak mistrzowsko śpiewała Zerlinę w „Don Juanie“, chciała koniecznie zaśpiewać kiedyś — Donnę Annę... Wszystkie śpiewaczki świata, od największych począwszy, muszą rwać się do zadań z poza właściwego sobie zakresu — inaczej być nie może! Była jednak o tyle rozumną — a jeszcze rozumniejszych miała doradców — że do tego nie przyszło. I przeżyła lat mnogo, nie naruszywszy granic swojego zakresu śpiewaczki koloraturowej.

Urodzona w roku 1843 dnia 10 lutego w Madrycie, była Adelina Patti córką pary śpiewackiej i otrzymała wykształcenie artystyczne w domu rodzicielskim. Szwagier jej Strakosch, uchodzący za nauczyciela Adeliny, był właściwie tylko jej korepetytorem i to w okresie późniejszym. Bardzo młodziutką wystąpiła po raz pierwszy na scenie w Nowym Jorku jako Łucja, a od tej chwili powodzenie nie opuściło jej przez całe życie, które było właściwie jednym pochodem tryumfalnym. Paryż i Londyn uczyniły ją wielką, Petersburg, Wiedeń, Medjolan i inne stolice europejskie przyjmowały artystkę już jako gwiazdę. Była trzy razy zamężną: za markizem de Caux, za słynnym tenorem Nicolinim i wreszcie za baronem Cederströmem. Na kilkanaście lat przed śmiercią usunęła się od występów publicznych i żyła na zamku swym pod Brecknock w Anglji, gdzie też życie zakończyła, otoczona zbytkiem i świetnością.

Grupę konstelacji, wśród której Patti najwspanialej błyszczała, tworzyły: Krystyna Nilson, Marja Albani i Marcela Sembrich-Kochańska. Ostatnia z wymienionych, na zachwyty nad jej głosem i kunsztem odpowiadała zwyczajnie: „Moi kochani, był jeden głos na świecie i jedna śpiewaczka — Adelina Patti“.

(*st. n.*)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Z opery. Sfery teatralne zapewniają, że dyrekcja czyni duże starania około zestawienia odpowiedniego zespołu operowego, uzupełniła podobno chór i orkiestrę i ma niebawem rozpocząć przedstawienia. Sezon rozpocznie się „Strasznym Dworem“, poczem mają być wystawione: „Rigoletto“, „Eugeniusz Onegin“, „Werther“, „Aida“, „Wesele Figara“, „Eros i Psyche“. i „Dola“ Walewskiego.

Cykl arcydzieł muzyki fortepianowej wykonany zostanie — jak już podaliśmy — przez znakomitych pianistów naszych: Seweryna Eisenbergera, Jerzego Lalewicza, Henryka Melcera i Egona Petriego. Koncertów będzie 8 a rozpocznie *Petri* dnia 30. b. m. Bachem, Beethovenem i Mozartem, poczem *Lalewicz* (7. XI.) zagra utwory Haendla, Scarlattiego, Rameau'a, Schumana i Schuberta, *Eisenberger* (14. XI.) Beethovena, Schumana i Brahmsa, *Melcer* da 25. XI. wieczór, poświęcony wyłącznie Szopenowi, *Lalewicz* na drugim koncercie 16. I. odtworzy rzeczy Schumana, Scriabina, Szymanowskiego i Czajkowskiego, zaś *Melcer* 23. I. Regera, Szymanowskiego i Ravela, a zakończy cykl *Petri* dwoma wieczorami (6. II. i 10. II.), na których usłyszymy Liszta, Hexameron, C Francka i H. Alkana, jakoteż trzy koncerty z orkiestrą: Beethovena, Saint-Saensa i Liszta. Koncerty te urządza, jak wiadomo, Galicyjskie biuro koncertowe M. Tuerka.

Józef Śliwiński, ulubieniec publiczności naszej, da się słyszeć 22. b. m. w sali Towarzystwa Muzycznego. Nader urozmaicony program, obejmujący dzieła Beethovena, Schumana, Paderewskiego, Szopena i Liszta, jakoteż osoba koncertanta są rękojmią, że koncert ten, urządzony staraniem ajencji Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego, należeć będzie do jednego z najlepszych sezonu.

Irena Dubiska młodziutka polska wiolinistka wystąpi niebawem z koncertem we Lwowie. Występy jej dotychczasowe w Berlinie i w Warszawie osiągnęły powodzenie nadzwyczajne. Prasa uznała młodą wirtuozkę za fenomen. P. Dubiska pochodzi z Innowrocławia, kształciła się w Berlinie u Hubermana i z nim wspólnie koncertowała.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów — Warszawa, 4. Listopada 1919. Nr. 3.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	80·—	Marek	48·—
Półrocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Kwartalnie:	K	20·—	Marek	12·—

MUZYKA
pod opieką Ministerstwa Sztuki i Kultury.

II.

Zachowując porządek poprzednio już przyjęty, zwracamy się do referatu szkolnictwa ogólno-kształcącego, oraz specjalnie muzycznego niższego i średniego. Otóż tu na wstępie zaznaczyć wypada, iż Ministerstwo Sztuki w sprawie muzyki w szkolnictwie ogólnokształcącem przeprowadziło wspólnie obrady z Ministerstwem Wyznań i Oświecenia, wynikiem zaś tychże było ułożenie typowego programu dla szkół powszechnych. W programie tym uznano konieczność traktowania śpiewu na równi z innemi przedmiotami — naukowo i metodycznie, A więc postąpiły Ministerstwa w tem zupełnie według uchwały ankiety zwołanej przez Radę szkolną w roku 1914 we Lwowie. Dla szkół elementarnych i średnich ogólno-kształcących opracowano dwa wzory programów nauki śpiewu, która odtąd ma polegać na podstawie systematycznie prowadzonej nauki solfeżu, t. j. na nauce myślenia dźwiękami. W pierwszych latach nauki, piosenki mają odgrywać rolę żywych przykładów, ale mechaniczne ich powtarzanie za nauczycielem grającym na fortepianie dopuszczone nie będzie. Nauczyciel powinien się posługiwać przedewszystkiem własnym głosem, albo też grą na skrzypcach. Nauka ta ma postępować stopniowo, w ostatnich zaś latach, młodzież powinna się zapoznawać z arcydziełami swojskiej i obcej literatury wokalnej. Rozumie się, że może tu być mowa jedynie o rzeczach oryginalnych; wszelkie przeróbki są wykluczone.

Tu nasuwa się myśl o śpiewnikach. Nie posiadamy ich w pożądanej jakości, potrzeba zatem ułożenia takiego śpiewnika wysuwa się na pierwszy plan. Musi on przedewszystkiem odpowiadać systemowi nauki solfeżu i śpiewu, wprowadzonemu do szkoły niższej i średniej, a następnie musi posiadać bezwzględną wartość literacko-muzyczną. Na jedno i drugie będą władze wielki kłaść nacisk, niemniej jak i na prozodję t. j. zgodność akcentów muzycznych z akcentami literackiemi. Co do wprawy w intonowaniu, to uzyskaną ona być może jedynie przez należyte stopniowanie trudności w pieśniach tak ułożonych, aby interwały coraz trudniejsze występowały w metodycznie obmyślanym porządku. Zwolna ma również jednogłosowość pieśni wzrastać w wielogłosowość, rozumie się również stopniowo.

W związku z reformą nauki śpiewu w szkole ogólno-kształcącej stoi projekt Ministerstwa utworzenia specjalnych dwuletnich kursów dla nauczycieli muzyki w szkołach

ogólno-kształcących. Projekt ten oparty na obszernym i zawodowo opracowanym programie złożono gotowy w wydziale. Ale będzie on mógł być zrealizowany dopiero z chwilą zatwierdzenia nowego budżetu. Ramy dotychczasowego budżetu były nietylko o wiele za szczupłe dla realizacji tego projektu, lecz w ogóle krępowały działalność wydziału w udzielaniu czynnej pomocy szkołom zasługującym na subwencję, w popieraniu kół samopomocy uczniów, w przyznawaniu zapomogi i subsydjów wybitniejszym uczniom niemającym środków na kształcenie się i t. d. Stosunek ten niestety paraliżuje najlepsze chęci Ministerstwa Sztuki, które w zupełnej zależności od Ministerstwa Skarbu, nie może rozwinąć żadnej szerszej akcji i na każdym nieledwie kroku utykać musi. Gdyby istniała najzupełniejsza niemożność wydatkowania na rzecz sztuki, a nam tu idzie przedewszystkiem o muzykę i nie o tę zbytkowną, która sama pomódz sobie może, lecz o tę skazaną na walkę, to jeszcze możnaby na cierpliwość się zdobyć, lecz tak nie jest, bo są pozycje w budżecie, które niewątpliwie mogłyby na rzecz widocznie niedość uznawaną pewną ofiarę ponieść. Mimo to Ministerstwo dopomogło już do utworzenia dwu szkolnych bibliotek i wypożyczalni nut: przy bratniej pomocy uczniów Wyższej szkoły muzycznej im. Fr. Szopena w Warszawie (Warszawskie Towarzystwo muzyczne) i w Liceum muzycznem Heleny Kijeńskiej w Łodzi, co wobec dzisiejszej drożyzny nut miało istotnie praktyczne znaczenie swoje.

Co do prywatnych szkół muzycznych, to Ministerstwo Sztuki roztoczyło należytą kontrolę nad niemi, jako, że na mocy rozporządzenia Ministerstwa Sztuki i Kultury z dnia 7. czerwca 1919 („Monitor" Nr. 137 dnia 23. czerwca 1919) „zwierzchni nadzór nad szkołami muzycznemi należy do Ministerstwa Sztuki i Kultury" (patrz Nr. 19 i 20 „Gazety muzycznej" z dnia 15. lipca 1919). W dziewiętnastu artykułach tego rozporządzenia zawarto przepisy dotyczące warunków otwierania i prowadzenia szkół muzycznych. Wielki nacisk położono na naukę teorji. Systematyczne prowadzenie nauki teorji muzyki (ogólnych zasad, harmonji, kontrapunktu, nauki form, instrumentacji, estetyki) i obowiązkowe uczęszczanie na wykłady teoretyczne wszystkich uczniów szkoły rzeczywistych t. j. tych, którzy dążą do osiągnięcia zupełnego wykształcenia i pretendują do świadectw, jest warunkiem istnienia szkoły. Nikt nie otrzyma świadectwa ukończenia szkoły, kto obok przedmiotu głównego (fortepian, skrzypce, śpiew, lub jaki inny) nie wykaże się zdobyciem dokładnych wiadomości w zakresie nauk teoretycznych.

Kontrolę nad działalnością szkół muzycznych w kraju dokonywać będzie Ministerstwo w drodze wizytacyj. Początkowo okaże się wizytacja taka niewątpliwie dopiero krokiem wiodącym do pierwszego zapoznania się ze stanem szkół muzycznych naszych. Wybitniejsze, są bezsprzecznie na zewnątrz znane dostatecznie, gdyby szło o opinję ogólną tylko; ich system bowiem stoi pod kontrolą publiczności, zalety i braki szkoły są zwyczajnie wszystkim wiadome, ogół zaś tylko w pewnych poszczególnych punktach nie umie zdać sobie sprawy ze stanu rzeczy. Ale istnieje bardzo wiele szkół mniejszych, które nie są niczem innem, jak pewną modyfikacją nauki prywatnej. Tu już wszystko zależy od kwalifikacji kierownika i kierowniczki; bywa bowiem i tak, że właściciel szkoły jest sam jeden kierownikiem i jedynym nauczycielem przedmiotu głównego i przedmiotów teoretycznych, egzamin państwowy, na mocy którego wydano koncesję, składany był niejednokrotnie tylko w celach zdobycia sobie renomy i powagi, a nietyle podstaw naukowych. Więc jest na co zwrócić uwagę, jeżeli nauka muzyki ma być podniesioną i ujednostajnioną. Nie wypowiadamy się przez to bynajmniej przeciw istnieniu szkół małych, bo forma ta jest w każdym razie lepszą od nauki prywatnej i dla obu stron korzystniejszą, oczywiście w przypuszczeniu i należytej dyscypliny szkolnej i należytego systemu, dającego uczniowi możność wykształcenia się zupełnego. Lekcje prywatne pozostałyby zatem dla dwojakiego rodzaju nauki, albo w zakresie bardzo swobodnym, dyletanckim, albo w zakresie zupełnie ścisłym; w pierwszym wypadku, gdy zupełnie na uzyskaniu dokładnej wiedzy nie zależy, w drugim gdy idzie o specjalne wykształcenie lub tegoż dokończenie już tylko, rozumie się na tle dokonanego już poprzednio doskonałego umuzykalnienia się i ogólnej kultury artystycznej częściowo chociażby zdobytej.

Niema wątpliwości, że wizytacje któregoś z członków Ministerstwa w tym duchu będą sprawę nauczania muzyki traktować i odgra-

niczą z całą dokładnością różnicę wymagań stawianych następnym kategorjom szkół: 1. konserwatorja (wszystkie instrumenta i śpiew, działy umuzykalniające i wszystkie działy teorji, szkoła dramatyczna. Wykształcenie zupełne zdążające do wydawania samodzielnych sił zawodowych, 2. Szkoły muzyczne wyższe (Nauka gry na głównych solowych instrumentach i śpiewu, działy umuzykalniające i teorja. Wykształcenie zupełne, zawodowe). 3. Szkoły muzyczne (poszczególne instrumenta lub śpiew, umuzykalnienie, teorja). Pierwszym i drugim przysługiwałoby prawo dyplomów jakoteż prawo zakładania seminarjów.

St. Niewiadomski.

Dr. JÓZEF REISS.

TRZEJ KOMPOZYTOROWIE KRAKOWSCY.

Marjan Rudnicki — Stanisław Lipski — Bolesław Walewski.

Śmiało można mówić o „szkole" krakowskiej. Jeśli się zważy, że od sławnego organisty wawelskiego Wincentego Gorączkiewicza snuje się poprzez Niedzielskiego, Deca, Galla, Morelowskiego, Świerzyńskiego, nić tradycji, że głównie w Krakowie rozwijał i rozwija nadal swą bogatą twórczość Władysław Żeleński, że pod jego wpływem pozostawali niemal wszyscy kompozytorowie, którzy wyszli z Krakowa bez względu na to, czy gdzieindziej pracują i piszą wśród nowych warunków czy też tutaj zostali — to nie bez uzasadnienia można przyjąć istnienie „szkoły", jako wspólnej cechy pewnego kierunku w naszej muzyce. Nie idzie mi o to, ażeby te wspólne cechy wyłowić i scharakteryzować je, nie idzie mi o to, by nakreślić historyczny obraz tej „szkoły" i jej stylu, lecz idzie mi o zwrócenie uwagi na trzy najwybitniejsze osobistości wśród młodszych kompozytorów krakowskich; dam krótkie sylwety tych trzech kompozytorów, którzy stale w Krakowie przebywają, pozostają pod bezpośrednim wpływem jego atmosfery, wchłaniają w siebie poezję jego murów i naodwrót muzyce Krakowa nadają odrębne piętno.

Kraków nie posiada obecnie żadnych warunków korzystnych dla kompozytora. Dzisiaj stoi Kraków pod względem muzycznym na stanowisku zaścianka. Tu właściwie nic niema, ale zato wielkie pretensje i wymagania — to jest właśnie typowa cecha partykularza. Wszakże w Krakowie niema opery, tego najelementarniejszego środka, służącego dla umuzykalnienia ogółu, niema orkiestry symfonicznej, nie mówiąc już o tem, że niema kwartetu smyczkowego, ale co więcej niema stałego chóru, pielęgnującego systematycznie klasyczną muzykę wielogłosową, bo przecież przygodnie występujący chór męski lub żeński nie może być miarą wokalnej kultury Krakowa. Kompozytor żyje więc bez wszelkiej dodatniej pobudki. Miasto nie daje mu żadnych wzorów; martwotę życia muzycznego przerywają co najwyżej przygodne koncerty przejezdnych wirtuozów-solistów, których występy dla umuzykalnienia ogółu nie mają żadnego znaczenia; stereotypowe programy, nie odświeżone żadną nowością, służą jedynie do popisu ich „sztuki". Kompozytor, pracujący o takich warunkach i w takiem środowisku, nie może liczyć na to, by usłyszał swoje kompozycje z estrady koncertowej, gdyż brak ludzi, którzyby je wykonali; pisze więc istotnie tylko dla siebie, z twórczego nakazu, z najidealniejszych pobudek, naprawdę bezinteresownie.

„Sobie śpiewam a Muzom" może śmiało powiedzieć kompozytor krakowski. A jednak twórczość nie zamiera. Kraków ma może więcej kompozytorów, aniżeli każde inne miasto polskie. Zacznijmy od jednego z najmłodszych. Jest nim Marjan Rudnicki. Urodzony w r. 1888 w Krakowie, pobierał początkowe nauki w domu od ojca, kierownika szkoły ludowej i nauczyciela gry fortepianowej; później uczęszczał do gimnazjum im. Sobieskiego, a równocześnie uczył się muzyki w Konserwatorjum: u prof. Barabasza gry fortepianowej, teorji zaś u prof. Deca i Szopskiego; studja muzyczne kontynuował w Instytucie muzycznym pod kierunkiem p. Klary Czopp-Umlaufowej i prof. Bolesława Walewskiego. Niestety trudne warunki materjalne zmusiły go do przerwy w tej pracy; w celach zarobkowych trzeba było jeździć, by na koncertach akompaniować solistom, grać w kabaretach; w końcu przez trzy lata pracował w kinoteatrze jako pianista i dyrygient „orkiestry" tamtejszej. Nie pozostało to bez wpływu na twórczość; wtedy bowiem powstały dwa muzyczne poematy do filmów: „Antoniusz i Kleopatra" i „Sąd boży".

W 1916 r. objął Rudnicki stanowisko dyrygienta operetki, wprowadzonej do „Teatru powszechnego", a gdy Towarzystwo operowe rozpoczęło swoje przedstawienia w sezonie letnim, czynny był także w operze. Była to praca żmudna: bez należycie przygotowanych sił trzeba było opracować repertuar operetkowy; włożywszy w to mnóstwo energji, odchodził z tem przeświadczeniem, że sprawa, której służył, nie była nawet marnym surogatem sztuki. Mimo tych ciasnych warunków działalność jego jako dyrygienta dowiodła, że talent i gorliwe zabiegi koło sprawy wydać mogą nadspodziewane rezultaty. Wybitne kwalifikacje jego uznano powszechnie; wyrazem tego jest fakt, że dyr. Młynarski powołał M. Rudnickiego do Warszawy na stanowisko dyrygienta tamtejszej opery.



Jeden ciekawy rys uderza w twórczości kompozytorskiej M. Rudnickiego, oto — brak wszelkiej ambicji, właściwej wszystkim młodym kompozytorom, by dzieła swoje jak najprędzej wydać. Rudnicki nie opublikował dotąd ani jednej swojej kompozycji; wszystko jest jeszcze w rękopisie i czeka na wydawcę; być może, że kompozytor znający nasze zaściankowe i kramikarskie stosunki wśród wydawców nie chce nawet kusić się o porozumienie z nimi, wstrzymuje go od tego jego wrażliwa i subtelna natura, niezdolna do targów o swoją drogą własność duchową.

Drugą cechą twórczości Rudnickiego jest również rzadko u kompozytorów spotykany — krytycyzm; Rudnicki pisze mało, ale zato każda rzecz krytycznie przefiltrowana, przedstawia się wzorowo i pod względem koncepcji i w opracowaniu technicznem. Rudnicki — to liryk; toteż najbardziej odpowiada mu pieśń; ale i w utworach instrumentalnych wydobywa się ta charakterystyczna nuta, która nadaje im cechy poematów lirycznych. Nuta ta dźwięczy niemal zawsze tonem melancholji, wszelako bez zabarwienia sentymentalnego; jestto szczerze uczuciowy ton tęsknoty. Pod tym względem typowe są: Cztery preludja fortepianowe op. 1. ujęte w jeden cykl cztery obrazy nastrojowe, opatrzone programowymi tytułami: „Wyznanie — Tęsknota — Zawód — Wspomnienie", niewątpliwie echo osobistych przeżyć kompozytora. Utwór ten oznaczył kompozytor jako op. 1., co jednakowoż może w błąd wprowadzić, gdyż poprzedziło go kilka innych kompozycji. W skromności swojej i przeczulonym krytycyźmie kompozytor przekreśla niejako tamte rzeczy, a za pierwszą kompozycję, godną tej nazwy, uważa te cztery preludja. Tymczasem wśród wcześniejszych kompozycji jest kilka naprawdę cennych, świadczących chlubnie o talencie M. Rudnickiego: czyto „Dwie pieśni bez echa" do słów Konopnickiej, czy pieśń do słów Asty Mayer-Różańskiej: „Nie wolno rzec mi Tobie"; tutaj występują ciekawe kombinacje harmoniczne, nadające kompozycjom Rudnickiego typową i odrębną barwę; jest w niej dziwna świeżość, a zarazem coś wytwornie subtelnego; wogóle u Rudnickiego uderza jedna znamienna rzecz: od pierwszych swoich kompozycji jest on odrazu nawskroś nowoczesny; niema u niego nic trywialnego, niema owych naiwnych środków, tak charakterystycznych u początkujących kompozytorów; odrazu staje przed nami zdecydowana indywidualność, świadomie posługująca się wyrafinowaną techniką subtelnej kultury; odrazu występuje bogata harmonia dysonansowa i barwy modulacyjne, stwarzające specyficzny koloryt o pastelowych tonach. Nie brak oczywista i pewnych niedociągnięć: tak np. w „Piosence Aliny" („Balladyna" Słowackiego) widoczna jest walka z formą a raczej konstrukcją; jakkolwiek kompozytor dąży do

jednolitości budowy i nastroju przeprowadzając jeden motyw stały, to jednak nie osiąga tego, czego pragnie tj. organicznej konstrukcji całości. Tu okazuje się, jak wielkie trudności nastręcza forma pieśni. Wszelako Rudnicki nie jest naturą konstrukcyjną, lecz jest kolorystą, u którego na pierwszy plan wysuwa się barwa harmoniczna; stwierdza to niezmiernie wytworny Valse mignonne na wiolonczelę z fortepianem, a w wyższym jeszcze stopniu Romanza na skrzypce z tow. fortep. D dur, której część środkowa Fis-dur mieni się od czaru harmonji, przypominającej to chromatykę Trystanową, to znowu efekty Debussy'ego.

Na barwie oparte są również i Kwartety męskie (10.) znane naszym chórom, nagrodzone na konkursie jubileuszowym lwowskiego „Echa" i krakowskiej „Lutni".

Orkiestralne kompozycje Rudnickiego obejmują muzyczne ilustracje do dramatów i do obrazów filmowych. Na dużą orkiestrę przeznaczona jest dramatyczna muzyka do Roztworowskiego „Kaliguli", zaś na małą muzyka do utworu scenicznego M. Szukiewicza „Powrót Odyssa". Odrębny typ stanowią ilustracje muzyczne do filmów: „Antoniusz i Kleopatra" i „Sąd boży", napisane na „salonową" orkiestrę, jaką zazwyczaj posługują się kinoteatry. Kompozytor niezmiernie skrępowany w swej inwencji muzycznej, musi liczyć się z tymi środkami technicznymi, jakimi rozporządza i nie może swobodnie iść za intencją twórczą; to jedna niedogodność; druga — to liczenie się z czasem; długość każdego ustępu muzycznego zawisła od długości wyświetlonego filmu; a w końcu korelacja pomiędzy „akcją" a muzyką musi tu być o wiele ściślejsza, aniżeli w operze; tu bowiem komponuje się do martwego, zmechanizowanego obrazu, podczas gdy opera, jako organizm żywy, pozwala na swobodę w traktowaniu całości. Momenty te wpływają na charakter takiej muzyki filmowej; tu się rodzi muzyka zupełnie inna, aniżeli muzyka operowa; jestto muzyka wprawdzie ilustracyjna, wszelako nie bez samoistności, muzyka istotnie nawskróś dramatyczna, pełna realizmu, wymowna w swej plastyce uczuciowego wyrazu Nastrojowość — oto jej zasadnicza treść A właśnie Rudnicki jest typem nastrojowca: nieustanna zmiana uczuciowej fali, delikatne odcienie i wibracje uczuć mają w nim subtelnego malarza, który z przedziwną ekonomią szafuje środkami technicznymi i mimo skrępowania umie zawsze utrafić we właściwy ton.

Z prawdziwem zajęciem będziemy śledzić dalszy rozwój tej ciekawej indywidualności, jaką jest Rudnicki.

C. d. n.)

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

I.

Bardzo niedawno, w temże samem miejscu, sprawozdanie z „Polskiego tygodnia", którym opera warszawska tegoroczny rozpoczęła sezon, brzmiało pochwałami i wyrazem nadziei przywiązywanych do nowej dyrekcji i jej energicznej a świadomej celu działalności. Byłoby też rzeczą przedwczesną po miesiącu już żądać nadzwyczajnych postępów, zwłaszcza, że na wznowienie „Halki" przygotowanie „Marji" i „Erosa" musiało pójść sporo czasu. Postępy nie są do osiągnięcia w tak krótkim terminie, szczególnie, gdy o orkiestrę i chóry idzie a właściwie i o zmianę całego systemu w prowadzeniu opery.

Orkiestrę zorganizować łatwiej, mając do dyspozycji dobrych instrumentalistów; uczyniwszy to raz, trzeba następnie czekać tylko na zgranie się tych sił, do czego przy czujności energicznej pałeczki dyrygenckiej i przy wyższych jej aspiracjach artystycznych, przyjść ostatecznie musi. Z chórami trudniej, tu bowiem odgrywają rolę dwa elementy nie umiejące równolegle współdziałać: starzy śpiewacy i młodsi rutyniści i nowicjusze. I jedni i drudzy mają zarówno swoje dodatnie jak i ujemne właściwości; znowu jednakże rzeczą dyrygenta jest wydobyć i z jednych i z drugich wszystko, co niezbędne dla dźwięku, dokładności, wyrazu i ogólnego chórowego efektu. Starzy łatwo popadają w manierę, niedbalstwo i niechęć, młodzi nie są jeszcze umuzykalnieni, nie mają repertuaru, praca z nimi zawsze ciężka, lecz kto wie, czy nie lżejsza niż z „rutynowanymi", gdy ich przyjdzie odzwyczajać od jakichś nawyczek. Chór warszawski jest pod tym względem bardzo podobny do lwowskiego, tylko znacznie liczniejszy, potrafi śpiewać dobrze, gdy chce, lecz również i bardzo marnie, gdy raz sobie w czemś pofolguje.

„Faust“ dany w początkach października, był na tym punkcie bardzo znamienny, chóry w akcie II. przedstawiły się jak ruina czegoś, co może dawniej było jakąś artystyczną budowlą, dziś jednak zatraciło prawie w zupełności pierwotne swoje kształty.

Jeżeli tedy zasadniczo nie należałoby w tak krótkim czasie z wymaganiami występować, to przecież słuchacz o sądzie, cokolwiek wyrobionym nie może się oprzeć zdeprymowaniu, usłyszawszy po kilku przedstawieniach poprawnych a nawet ładnych, takiego „Fausta“ lub i „Opowieści Hoffmanna“ wypuszczone na scenę po staremu t. j. bez należytej staranności, zupełnie nie w tonie pierwszorzędnej instytucji operowej. Bo nietylko chóry okazały się w tych operach niedość pewne w intonacji i rytmice, lecz w ogóle i zespół cały. Albo tedy najwyższa władza nie zwraca na to dostatecznej uwagi, albo może korepetytorzy i dyrygenci nie mają dość czasu czy siły na staranne opracowanie rzeczy idącej na scenę. Istotnie, opera warszawska nie jest dobrze zaopatrzona w tego rodzaju artystyczne jednostki. Najlepszym dyrygentem jest tu bezsprzecznie sam Młynarski; jeżeli jednak jako dyrektor naczelny nie ma pod sobą kapelmistrza równie jak on zdolnego, człowieka rutynowanego, lecz z temperamentem; praktyka, lecz zarazem i idealistę; to trudno, aby dla opery mógł dużo zdziałać, prowadząc równocześnie Filharmonję i konserwatorjum, co samo dla siebie już dużo czasu zabiera.

W pierwszym miesiącu te niedostatki łatwo było wytłumaczyć bądź nieułożonemi jeszcze stosunkami, bądź trudnościami w rozwinięciu repertuaru, bądź wreszcie innemi przeszkodami. Za pierwsze też wykroczenia bezsprzecznie należy się absolucja. Że jednak w tych wykroczeniach kryją się zarodki dalszego zła, przeto milczeć trudno, przeciwnie, wytknąć je należy. Bo operze warszawskiej nie wolno zapominać o tem, że jest obecnie przodowniczką wszystkich polskich scen i że ideały jej artystyczne powinny wyżej sięgać ponad „Żydówkę“ lub „Madame Butterfly“ z napisem na okienku kasy: „wszystkie miejsca wysprzedane“...

Sezon koncertowy rozpoczął się. Warszawa nie rozporządza stosowną ilością sal koncertowych, rzecz to dość osobliwa. Sala Filharmonji daje się zastosować tylko do największych koncertów, symfonicznych albo wirtuozowskich z współudziałem orkiestry. Naprzód bowiem trzeba mieć imię albo bardzo popularne, albo bardzo rozreklamowane, ażeby zapełnić ogromną ilość miejsc, następnie zaś niekażdy rodzaj muzyki i nie każda produkcja artystyczna znajdą tu odpowiednią przestrzeń i odpowiednie ramy dla siebie. Sala Grossmana przy ulicy Mazowieckiej jest bardzo mała, mieści tylko 250 osób. Tu odbywają się koncerta wszystkich śpiewaków i śpiewaczek, pianistów i pianistek, którzy tylko na pewne szersze grono osób liczyć mogą, a chcą mieć salę zapełnioną. Objawem jednak bardzo charakterystycznym dla tutejszego życia muzycznego jest to, że artyści bardzo poważni jak n. p. Melcer albo Petri grywają właśnie w tej małej ciasnej przestrzeni. Inne sale istnieją wprawdzie, ale oddawane bywają tylko na cele dobroczynne, albo kosztują tak wiele, że koncertantowi opłacić się nie mogą.

Sala Grossmanna jak dotąd z jakimiś bardzo zajmującemi produkcjami nie wystąpiła. Dopiero w najbliższej przyszłości dadzą się tu słyszeć dwie znane we Lwowie śpiewaczki: p. Celina Nahlikówna dnia 23. bm. i p. Stanisława Szymanowska dnia 25. b. m., a nadto wiolinistka Bersonówna. Natomiast w Filharmonji rozpoczęły się już koncerty symfoniczne było ich dotąd trzy, oprócz popołudniowych. Ostatni przyniósł słuchaczom Mozarta Uwerturę do „Fletu czarodziejskiego“, Regera Warjacje i koncert fortepianowy Czajkowskiego w wykonaniu Józefa Śliwińskiego; przedostatni zaś: Berlioza „Karnawał rzymski“, Karłowicza „Oświęcimów“ i Lalo „Symfonję hiszpańską“ graną przez pannę Dubiską.

Programy te ułożone zajmująco, nietylko ściągnęły szeroką publiczność, ale były w istocie zawartością swą interesujące. Młynarski, jak zauważyć to można, układa je zręcznie, nie przeładowuje ilością utworów, ani też ciężarem ich treści, jakkolwiek już warjacje Regera należą bezsprzecznie do rzeczy niezbyt przystępnych, pewną zaś analogię z tym utworem stanowił w poprzednim koncercie i poemat Karłowicza. I jedna i druga kompozycja były też umieszczone między utworami łatwiej do słuchacza przemawiającemi.

„Oświęcimowie“ Karłowicza, to rzecz w całej Polsce już znana. Wrażenia nie chybi nigdy, jeżeli tylko zagra ją orkiestra z odpowiednią jasnością i z należytym polotem. Doskonały jej rozpęd porywa za sobą audytorjum,

które bądź co bądź rozumie, iż ma przed sobą utwór o konstrukcji bez zarzutu, instrumentowany masywnie, organowo, ale bardzo pięknie. Że umysł słuchacza pobłądzi szukając w nim dziejów nieszczęsnej pary kochanków, to rzecz inna; tytuł zdaje się w tym celu został tu jedynie położony, aby z góry uprzedzić słuchacza, iż dźwięki rozegrają przed nim jakąś historję namiętności ludzkich, ponurą i serce rozdzierającą, a zakończoną tragicznie. Nawet i Straussowska stylistyka, którą Karłowicz się posługuje, więcej nie zdoła nam opowiedzieć tonami, a już tem mniej o Polsce, gdzie się ta dziwna sprawa wydarzyła.

Reger naturalnie utworu orkiestralnego nie nazwał, ani go też nie opatrzył jakowymś programem; jest na to za trzeźwy, zdaje się nawet, że czułby się dotknięty, gdyby go ktoś poetą-muzykiem chciał nazwać. Ale też nikomu nic podobnego do głowy nie przyjdzie — raczej budowniczym możnaby go nazwać, chociażby z dodatkiem — gienialny... Kompozycja jest w całości do zbytku masywna. Zdaje się, że to mozajka z najcięższych i najnieprzeźroczystszych kamieni ułożona. Ta zaś właściwość utworu o tyle silniej uderza słuchacza o ile temat, znany Mozartowski temat z sonaty Adur, anielską zaleca się prostotą; Reger zaś był o tyle lojalny, że przedłożył go słuchaczowi w oryginalnej harmonizacji i w całej rafaelickiej czystości autentyka. A co do kwestji „przerabiania“, to zastąpienie warjacyj Mozartowskich swojemi jest wprawdzie tem usprawiedliwione, że temat dopuszcza ich dalsze snucie, zwłaszcza z pomocą dźwięków orkiestry, a bardziej jeszcze z pomocą nowoczesnych środków harmonicznych; ale kompozytor nigdy nie uniknie porównań i sądu tak łatwo się nasuwającego, że temat z oryginalnemi Mozartowskiemi warjacjami bardziej stylową całość tworzył, że zrósł się z niemi i stał jednym z najpopularniejszych utworów światowej literatury muzycznej, co też obudza w słuchaczu poniekąd uczucie, jakieby się miało na widok pięknego freska z przeszłości zamalowywanego nowoczesnym pendzlem.

Zaprzeczyć jednak z drugiej strony trudno, że Reger rozwinął istotnie ogromne zasoby techniki w zbudowaniu warjacyj tak bardzo kunsztownych i w niejednem miejscu ładnych, a zajmujących bardzo często, któżbo z najnowszych umie posługiwać się tak nieomylnie i niestrudzenie stylistyką wiązanej muzyki, kto z taką konsekwencją to czyni i kto z równą łatwością nagromadzić potrafi tyle komplikacji tonów? A wśród takiej obfitości dźwięków, każde ucho coś dla siebie sympatycznego wynajdzie chyba z pewnością...

Wykonanie utworów tych pod Dyrekcją Młynarskiego poprawiło w wysokim stopniu opinję Filharmonji zeszłoroczną. Obecny dyrektor nietylko wciąga pierwszorzędne siły do udziału, ale i postarał się o zorganizowanie orkiestry i pracuje z nią widocznie, skoro do rezultatów tak dobrych w krótkim doprowadził czasie. Jak z tego wnosićby wypadało, serce jego bliższe jest Filharmonji niż opery, co u muzyka nie jest tak trudne do zrozumienia, a znajduje potwierdzenie w jednym jeszcze bardziej znamiennym objawie. Oto w dniu 18. b. m. wystąpił dyrektor Konserwatorjum i Filharmonji z wieczorem kwartetowym, wyprowadzając na estradę sali Konserwatorjum — nawiasem mówiąc bardzo sympatycznej, z prostotą ale i smakiem urządzonej — zespół kwartetowy nowo zorganizowany (I skrzypce Irena Dubiska, II skrzypce M. Fliederbaum, altówka E. Młynarski, wiolonczela E. Kochański), którym zainaugurował cały szereg wieczorów muzyki kameralnej.

Pierwszy wieczór nowego zespołu odrazu zapowiedział czem tenże na przyszłość będzie. Program składał się z dzieł Beethovena i Schuberta, kwartety op. 18. Beethowenowski i d-moll Schubertowski oraz pieśni ich obu śpiewane przez p. Trąmpczyńską stanowiły jego poważną i piękną zawartość. A więc będziemy mieć muzykę kameralną w całej powadze jej stylu, a w wykonaniu wytwornem. Bo przyznać należy, iż p. Dubiska, którą słyszeliśmy poprzednio w sali Filharmonji z orkiestrą, tu dopiero, gdzie nie tyle o blask ile o skupioną i przemyślaną grę idzie, wykazała w całej pełni swe kwalifikacje. Wdzięk jej niewieści pozostał sobą, ale w solidności, jaką odznacza się jej gra, można się było dosłuchać i odczucia i zrozumienia rzeczy, pochodzącej z dobrej dyscypliny technicznej i duchowej.

W końcu zapisać należy, iż dzień 17. października jako dzień 70 rocznicy śmierci Szopena, był obchodzony wieczorem, na którym odczyt wygłosił p. Stanisław Bełza, a szereg utworów nieśmiertelnego twórcy wykonał ulubieniec publiczności warszawskiej Aleksander Michałowski.

St. Niewiadomski.

Z POPISÓW.

Lwów, dnia 21. października 1919.

Urządzane corocznie przez liczne szkoły muzyczne popisy są wprawdzie bardzo dobrym środkiem pedagogicznym, posiadają jednak tę wadę, że narażają częstokroć publiczność na słuchanie produkcyj albo zupełnie niezajmujących, albo też nieudałych, gdyż każdy z nauczycieli urządzający popis, chciałby zaprezentować jak największą ilość uczniów bez względu na ich stopień wykształcenia. W obecnych czasach wskutek znacznych kosztów, urządzanie popisu natrafia na wielkie trudności, a mniejsze szkoły musiałyby się albo w zupełności wyrzec popisu, albo też urządzać w nieodpowiednich zazwyczaj lokalnościach szkoły. Aby zatem wszystkim nauczycielom umożliwić popisywanie się uczniami, a poziom takich produkcyj utrzymać na pewnej wyżynie i nadać im jednolity charakter, powziął Polski Związek muzyczno-pedagogiczny we Lwowie chwalebną myśl urządzania zbiorowych popisów.

Pierwsza próba powiodła się w zupełności i mamy nadzieję, że w przyszłości tylko tego rodzaju produkcje szkolne będą urządzane.

Sala była wyprzedana do ostatniego miejsca a produkcje wszystkich występujących okazały się dobre. Rzecz prosta, że uczniowie bardziej utalentowani, lub bardziej zaawansowani zaprezentowali się lepiej, lecz słabej — podnosimy to z uznaniem — nie było wcale.

Do wybitniejszych talentów, lub stojących już na wyższym stopniu wykształcenia należą panie: E. Tomaszewska uczenica p. Liny Sieradziej, H. Kleinówna ze szkoły pny M. Reyssówny, M. Popowiczówna uczenica p. Heleny Oleskiej, C. Adamska (Koncert C dur Webera) uczenica pny Z. Setmajerówny, pna K. Hamerówna (Schubert Sonata A dur) ze szkoły pani Heleny Ottatowej i uczenica pani Eleonory Wawnikiewicz-Tatarczuchowej pna J. Gluzińska, która posiada głos bardzo piękny i znaczną już umiejętność śpiewania.

W popisie tym wystąpiły uczenice następujących szkół: dyr. W. Barącza, Zofji Horoszkiewiczówny, Heleny Oleskiej, Heleny Ottawowej, J. Poźniakowej, M. Reyssówny, Zdzisławy Setmajerówny, Liny Sieradzkiej, Natalji Szczycińskiej, Eleonory Wawnikiewicz-Tatarczuchowej i Czesława Zaremby. *Alf.*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Zdzisław Jachimecki utworzył muzykę do dramatu „Marya Leszczyńska“ Kończyckiego, który ma być wystawiony na scenie Teatru Polskiego w Warszawie.

Robert Perutz znany artysta skrzypek ukończył pierwszą część swych koncertów prowincjonalnych, uwieńczonych jak zwykle bardzo dużym sukcesem. Perutz wystąpi niebawem we Lwowie z koncertem własnym.

Erika Morini do niedawna „cudowne dziecko“ daje we Lwowie własny koncert w sali Filharmonji dnia 4. listopada b. r. Koncert ten urządza Gal. biuro koncertowe M. Tuerka. Program obejmuje dzieła Tartiniego (Sonata djabelska) Bacha (Chaconna) Ernsta (Koncert fismoll) i Sarasatego.

Jerzy Lalewicz daje pierwszy swój koncert z „Cyklu arcydzieł fortepianowych“ dnia 7. bm. i gra utwory Haendla, Scarlattiego, Rameau, Schuberta i Schumanna, zaś koncert

Prof. Seweryna Eisenbergera, który objął najwyższy kurs fortepianowy w lwowskim Instytucie Muzycznym, odbędzie się 14. bm., a składać się będzie z dzieł Beethovena, Schumana i Brahmsa.

Ministerstwo sztuki wydawszy rozporządzenie dotyczące swojskiego krajobrazu i warunków, które drogom i gościńcom zapewniają wygląd odpowiedni, powinnoby wglądnąć także w rozmaite estetyczne kwestje dotyczące muzyki. Na ulicach Lwowa można naprzykład widzieć i słyszeć katarynki, które nie dość że zadowolenia uchu nie przynoszą żadnego, ale w dodatku rażą oko niesmacznemi ozdobami, obliczonemi chyba na gust gawiedzi ulicznej. Orkiestry wojskowe wymagałyby również krytyki surowszej i opieki staranniejszej.

Wiedeński Związek muzyczno-pedagogiczny Stowarzyszenie nauczycielek muzyki i Gremjum właścicieli szkół muzycznych uchwalili podnieść opłaty za naukę muzyki o dalszych 40 procent, tak, że obecnie podwyżka w porównaniu do cen zeszłorocznych wynosi 100 procent.

Książki nadesłane Redakcji:

Ks. Dr. Antoni Chlondowski: Zasada harmonji, podręcznik dla początkujących. Przemyśl 1913. Nakładem Salezjańskiej szkoły organistów.

Ks. Józef Polit: Nowy Śpiewnik szkolny słowa Anny Fischerówny. Przemyśl 1920. Nakładem Spółki wydawniczej „Praca i Książka“.

Joanna Paulina Loeblowa: Zreformowana nauka śpiewu (Podręcznik do nauki śpiewu w szkole ludowej) i Śpiewniczek do tego: Lwów 1919. Nakładem autorki.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów — Warszawa, 24. Listopada 1919. Nr. 4.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 80·—	Marek . . 48·—
Półrocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Kwartalnie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—

MUZYKA
pod opieką Ministerstwa Sztuki i Kultury.

III.

Przed utworzeniem Ministerstwa Sztuki, referat muzyki i jej zabytków tworzył pierwszy zawiązek departamentu sztuki w Ministerstwie Wyznań i Oświaty, i pod kierunkiem ówczesnego radcy ministerjalnego Jana Heuricha, obecnie wiceministra Sztuki dał w roku ubiegłym początek ożywionej pracy, krępowanej jedynie nieco przez władze okupantów. Już wówczas starał się prof. Felicjan Szopski obecny kierownik Wydziału muzyki ułożyć plan akcji, mającej na celu poza sprawami szkolnictwa rozbudzić ruch muzyczny we wszystkich miastach i miasteczkach Królestwa, wciągając w to siły artystyczne i instytucje warszawskie w celu ujednostajnienia tejże akcji. Kwestjonarjusz rozesłany przez Ministerstwo spraw wewnętrznych w celu szczegółowego zbadania stosunków rozpoczął ją. Bo obraz muzyki uprawianej na prowincji nie przedstawiał się wcale dodatnio. Towarzystwa muzyczne zakładane po miastach prowincjonalnych miały raczej charakter rozrywkowy, klubowy, gdyż środków materjalnych i moralnych, brakowało, a bez nich muzyka jako sztuka stale uprawiana pomyśleć się nie daje. Poważniejsze koncerty angażowanych solistów należą tam do rzadkich wypadków zdarzających się w pewnych tylko odstępach czasu, poza czem dyletantyzm zasiewa wszędzie bujne swe chwasty. Muzyka orkiestralna i kameralna to zjawiska zupełnie nieznane, podobnie jak odczyt o muzyce; produkcje zaś chórowe noszą na sobie ciągle jeszcze cechy niekulturalności technicznej i artystycznej. A winą tych smutnych stosunków nie można przypisywać bynajmniej brakowi ludzi, którzyby mogli się przyczynić do podniesienia kultury muzycznej, tylko raczej brakowi środków materjalnych. Usiłowania jednostek ożywionych szlachetnym zapałem, rozbijają się o twarde ściany tego braku; dać im w rękę te środki, to rozwinąć skrzydła, to umożliwić owocność ich pracy!

Ale tu pomocna ręka Ministerstwa Skarbu współdziałać musi koniecznie. Wydział muzyki ma obowiązek wprawdzie i niewątpliwie go spełni, aby na miejscu wytworzyć źródła materjalnej pomocy dla ruchu muzycznego, zapoczątkowanie jednakże tej pracy wymaga niezbędnie środków pieniężnych, bez których ani wpływy ani bezpośredni udział nie przyda się na nic. W danym razie, miejscowe pierwiastki dadzą się wyzyskać, ale tylko przez wzmocnienie ich siłami nowemi, przez organizowanie koncertów stałych, poważnych, z udziałem tychże sił miejscowych, ale jednocześnie

i sił stolicy zwłaszcza chórów i orkiestry. Równolegle z tą akcją, umuzykalnienie ogółu odbywać się powinno na miejscu przez stosowanie programu muzycznego w szkołach ogólno kształcących, które wydawać mają w przyszłości odpowiednio przygotowany zastęp ludzi, kwalifikujących się bądź do czynnego udziału w ruchu muzycznym, bądź do biernego, co również niemałe ma znaczenie, gdyż od inteligentnej rozumiejącej sztukę publiczności zależy bardze wiele. Troska o uzyskanie na przyszłość naprzód młodzieży a następnie muzykalnej publiczności, leży na sercu referenta szkolnictwa, obowiązkiem kierownika zaś działu muzycznego jest czuwać nad ścisłem wykonaniem zakreślonego programu.

Na tle szkolnictwa muzycznego specjalnego, wysunęła się na pierwszy plan przedewszystkiem sprawa upaństwowienia Instytutu muzycznego w Warszawie. Myśl ta będąca wyrazem Rady zrzeszeń i instytucyj muzycznych, dojrzała dopiero w chwili utworzenia się Ministerstwa Sztuki i Kultury, gdyż Ministerstwo Wyznań i Oświaty nie popierało jej. Nie bez znacznych trudności sprawa ta zostanie pomyślnie zakończona. Projekt statutu Konserwatorjum opracowany przez kierownika wydziału muzycznego wspólnie z radcą prawnym zatwierdzony został przez Ministra i ogłoszony jako rozporządzenie Ministerstwa Sztuki i Kultury w Dzienniku praw Nr. 25 dnia 20. marca 1919, po uprzedniem wydaniu stosownego dekretu w przedmiocie zmiany ustawy Instytutu muzycznego warszawskiego z roku 1889 a więc z przed laty trzydziestu. Po bardzo niesympatycznej a w skutkach nader szkodliwej gospodarce, rozwiniętej przez kuratorjum naznaczone przez Miasto, odżyła nowa instytucja jako konserwatorjum pod kierunkiem Emila Młynarskiego, w czem niezaprzeczenie zasługi posiada również kierownik wydziału muzycznego prof. Szopski, wszedłszy w bezpośrednią łączność z tąż instytucją, jako przedstawiciel i referent Ministerstwa. Zaznaczając to, nadmienić należy, iż statut daje Radzie pedagogicznej swobodną inicjatywę w organizacji szkoły; rada ta istniejąca w łonie konserwatorjum działa też nieustannie w tym kierunku.

Po upaństwowieniu konserwatorjum, powinnaby przyjść na porządek sprawa stołecznej opery, dla której upaństwowienie miałoby znaczenie bardzo doniosłe. Jakoż istotnie mówiło się o tem wiele w Wydziale muzyki Ministerstwa. Inicjatywę do tego podało Miasto, żądając z początku bardzo wydatnej subwencji, która jednakże zdaniem Ministerstwa nawet przy miljonowej kwocie nie mogłaby dać rękojmi, iż realne wyniki w warunkach dotychczasowych będą warte tak wielkiego nakładu. Doszło wreszcie po długich pertraktacjach do wydelegowania komisji mającej zbadać stan opery. Dalszemu biegowi rzeczy stanęły jednak na przeszkodzie względy prawne. Miasto wystąpiło z pretensją o własność gmachów, mimo, że gmachy te dawniej były własnością rządu rosyjskiego a więc obecnie powinnyby przejść na własność rządu polskiego. Z drugiej strony, zarówno Ministerstwo Skarbu jak Ministerstwo Sztuki przyjęły zasadę wykluczającą obejmowanie teatrów bez prawa własności do gmachów, co oczywiście pociągnąć musi za sobą rozstrzygnięcie sporu na drodze sądowej. Na tem utknęła sprawa upaństwowienia opery, nad którą to jednak instytucją czuwa Ministerswo Sztuki bacznie, aby w razie upaństwowienia, gdy chwila stosowna do tego nadejdzie, wystąpić ze stosownemi reformami. Ze względu na sztukę, reformy te są bardzo pożądane, niema więc wątpliwości, że dla podniesienia poziomu opery warszawskiej upaństwowienie jej przeprowadzone z czasem będzie.

A teraz z porządku rzeczy, wypada jeszcze przytoczyć to wszystko, co Ministerswo Sztuki w sprawie opieki nad pracą twórczą i artystami zdziałało, lub zdziałać zamierza, jako że opieka ta wchodzi w zakres kierownika Wydziału muzycznego, do którego należą wszelkie wnioski dotyczące pomocy udzielanej poszczególnym jednostkom twórcom czy wykonawcom, również jak i instytucjom podtrzymującym kulturę muzyczną, słowem: wnioski dotyczące subwencyj i stypendjów. Zatwierdzenie wniosków zależy od Ministra, zamykają się one w ramach zakreślonych budżetem. Te ramy są niestety tak jeszcze ciasne, że często powstaje wątpliwość, czy w takich warunkach da się coś dla przyszłości uczynić. To, co przy tych trudnościach było można zrobić, to zostało zrobione. Udzielono niewielkich ale dość licznych zasiłków szkołom i instytucjom muzycznym. Szkoły warszawskie: M. I. Piotrowskiego, A. Grudzińskiego, Z. Iwanowskiej, szkoła organistów Towarzystwa muzycznego otrzymały dotąd zasiłek w łącznej kwocie

6.000 Mk. Konserwatorjum warszawskie 150.000 Mk. Wysoce zasłużonym muzykom: Wł. Żeleńskiemu, Michałowskiemu i Roguskiemu ofiarowano dary honorowe; dwaj młodsi kompozytorowie otrzymali na wykończenie dzieł operowych 5.000 Mk., na wydanie nowych utworów wypłacono kwotę tejże wysokości. Nagrodzono Symfonję K. Szymanowskiego i Sonatę J. Wertheima (łącznie 3.000 Mk.) laureat konkursu imienia I. J. Paderewskiego w Lublinie otrzymał 5.000 koron, a takąż kwotę i Towarzystwo muzyczne w Lublinie. Stypendja dla uczni wyższych szkół muzycznych i bursy na dalsze kształcenie się w kompozycji wyniosły 7.000 Mk., koncerty o wysokim poziomie artystycznym dostępne w cenie dla najszerszych warstw publiczności kosztowały dotąd 5.000 Mk. Na zasiłki dla ubogich artystów poszło 9.000 Mk. a na subwencję dla stałego chóru 10.000 Mk. Chór ten oratoryjny pod kierownictwem p. Stanisława Kazury zdaje się być dobrym zawiązkiem wielkiego stałego chóru, którego zadaniem będzie wzorowe wykonywanie dzieł wielkich mistrzów. Że tylko taki stale subwencjonowany płatny chór może dojść do doskonałości, to nie ulega żadnej kwestji i dawno już powinno się było u nas do zorganizowania takowego przystąpić. Rzecz prosta, że tu znowu zachodzi kwestja pieniężna, przy której przypominać ciągle należy, iż sprawy artystyczne mają znacznie większą doniosłość, niż się to na pozór, chociażby nawet w ciężkich czasach wydaje, i że postanowiwszy raz udzielać im opieki, nie powinno się tego czynić połowicznie.

A w końcu jeszcze i na pewien nasuwający się zarzut odpowiedzieć należy. Ministerstwo Sztuki, jak dotąd, wzięło pod skrzydła swoje Warszawę: zarówno instytucje tutejsze jak i tutejsi artyści doznali w pierwszym rzędzie skutków tej opieki, inne miasta polskie tylko wyjątkowo. To jednak, na razie nie może nikogo ani zastanawiać ani dziwić, bo stolica ma pierwsze prawa bezsprzecznie. Podróż do Krakowa i Lwowa z jakiej obecnie prof. Szopski powraca, z pewnością przyniesie i dla tych środowisk kultury muzycznej rezultaty dodatnie, bo przecież kierownik Wydziału muzycznego właśnie w celu poznania tamtejszego życia muzycznego ją odbył. A w dalszym ciągu przyjdzie kolej i na inne polskie miasta.

St. Niewiadomski.

Dr. JÓZEF REISS.

TRZEJ KOMPOZYTOROWIE KRAKOWSCY.

II.

Stanisław Lipski.

W bieżącym roku może Stanisław Lipski obchodzić już 15-lecie swej kompozytorskiej twórczości. W r. 1904. pojawiły się bowiem pierwsze jego kompozycje, nakładem księgarni S. A. Krzyżanowskiego w Krakowie: były to Dwie pieśni, op. 1. do słów Rydla (Leci piosenka) i do słów Lenartowicza (Moja srebrna złota), w rzeczywistości jeszcze piosenki naiwne we formie i we wyrazie, ale znamienne dla dalszej twórczości Lipskiego przez swój liryzm, prostotę i szczerość uczucia.

Stanisław Lipski, pochodzi wprawdzie z Warszawy (ur. w r. 1880.), lecz wzrósł i wychował się w Krakowie, którego poezję wchłonął w siebie i jej tonem przesycił swoją muzykę. Tutaj kończył konserwatorjum (w roku 1900.) pod kierunkiem dyr. Żeleńskiego, któremu zawdzięcza dokładną znajomość Bacha, klasyków, Mendelssohna i Szopena; studja muzyczne kontynuował w Berlinie (kontrapunkt u H. Leichtentritta), i we Wiedniu (fortepian u Leszetyckiego, kompozycję u Roberta Fuchsa); od r. 1910., po powrocie z zagranicy, prowadzi klasę gry fortepianowej w Konserwatorjum krakowskiem. Sam wytrawny pianista, unika jednak publicznych występów i pracuje niemal wyłącznie, jako jeden z najlepszych pedagogów. Twórczością kompozytorską zdobył Stanisław Lipski zasłużoną popularność.

Nietrudno nakreślić jego sylwetę artystyczną; linje bowiem jego twórczości jasne i wyraziste, zamykają dwie zasadnicze formy: pieśń i miniaturę fortepianową. W manuskrypcie znajdują się nadto rzeczy, przeznaczone na chór, wszelako to pominę, a zajmę się tylko kompozycjami, wydanemi drukiem.

Jak już wspomniałem, pierwszą kompozycją były pieśni, i odtąd snuje się ta forma stale, przybierając coraz to szlachetniejsze kształty, aż ostatecznie staje w pełnym rozkwicie w Dwunastu pieśniach op. 9. (nakł. A. Piwarskiego i Sp.) Cechą twórczości Lipskiego jest bowiem to, że talent jego rozwijał się stopniowo, by zdobyć dzisiaj zdecy-

dowaną fizjognomię. Już w pierwszych pieśniach jak op. 3. do słów Tetmajera (Zawód, Mów do mnie jeszcze, Brzozy), uderza charakterystyczna nuta melancholji, która i później zabarwia kompozycje Lipskiego właściwym jej tonem. Początkowo znać niewątpliwy wpływ pieśni Żeleńskiego i Moniuszki jak n. p. w pieśni „Poleciały pieśni" op. 7., nadto odzywa się często uszlachetniona nuta ludowa jak w dwóch pieśniach z tego samego opusu: „Mazur" i „Piosenka harfiarki" (fragment z „Wyzwolenia"). Dopiero w pieśniach op. 9. ukazuje się nam własny, odrębny styl kompozytora. I tutaj jeszcze często zjawia się fraza ludowa jak n. p. w pieśniach „Łzy" we formie mazurka Szopenowskiego, „Wiatry zwiały" lub „Pieśń Trubadura", ale obok tego, znajdują się pieśni nawskróś nowoczesnego typu: jest w nich szlachetny wyraz i bogate środki techniczne, umiejętnie użyte dla celów charakterystyki muzycznej i przepyszna pod tym względem jest pieśń do słów Słowackiego „Pójdziemy razem" (fragm: „Szwajcarji") lub „Piosenka dziewczyny kozackiej", pełna dramatycznych rysów, również do słów Słowackiego; od illustracyjnych pierwiastków w partji fortepianowej, roi się pieśń do słów Tetmajera „Cień Szopena". To wyposażenie partji fortepianowej osobnymi motywami i bogactwem figuracji, stanowi jedną z cech pieśni Lipskiego. Największą popularnością cieszy się z całego zbioru (op. 9.) pieśń do słów Rydla „Jesienią". Popularność ta jest najzupełniej uzasadnioną: szczerość wyrazu i bezpośredniość nastroju, działają tu z równą bezpośredniością na słuchacza. Wogóle Lipski umie utrafić charakterystyczny ton jesieni; nie wahałbym się nazwać go „poetą jesieni"; jej elegijny nastrój przemawia do niego i znajduje w jego muzyce odpowiedni wyraz; dowodem tego, prócz pieśni, kompozycje fortepianowe o tym samym tonie n. p. „Impression d' automme". Dalszy postęp w technice pieśni, oznacza pieśń „wojenna", „Wir reiten", powstała wśród owego nastroju wojennego, który ożywiał nasze społeczeństwo w niedawnym jeszcze okresie; pieśń ta, w stylu balladowym, nawskróś nowoczesna w środkach, godna jest przekładu na język polski.



Równem bogactwem form i wyrazu odznaczają się fortepianowe kompozycje S. Lipskiego. Jest w nich silny wpływ Szopena i Schumanna, lecz poza tem wprowadza kompozytor tyle własnych cech stylistycznych, że o pełnej oryginalności jego mówić można z całą stanowczością. Wpływ Szopena widnieje zwłaszcza w tych formach, które wzorowane są wprost na nim, a więc w „Barkaroli" i „Kołysance" op. 2. a nadto we formach tanecznych: „Mazurek" A-dur op. 4. lub c-moll op. 8 i dwa mazurki op. 11. są szlachetną stylizacją tej formy.

„Walce" uderzają zazwyczaj w ton melancholii, jak „Valse triste" op. 2. lub „Valse-Impromptu" op. 8. z przepysznym pierwszym tematem; inne jak op. 12. mają typ walczyków wiedeńskich na wzór Schuberta i Straussa, humorem i życiem tchnie „Prince-carneval" (wyd. bez op.). Dwa „Polonezy" op. 5. Fis-dur i op. 12. Es-dur, świetnie skonstruowane, odznaczają się brawurą i licznymi efektami pianistycznymi.

W miniaturach lirycznych występuje tosamo zjawisko, co w pieśniach, pod względem techniki kompozycyjnej: im dalej się posuwamy od op. 2. do op. 8., spotykamy się z coraz to doskonalszą formą. Niektóre z tych miniatur zdobyły już zasłużoną popularność, ak np. „Impatience" op. 4., inne zasługują na to, by stały się trwałym nabytkiem w repertuarze pianistów: „Cinq morceaux" op. 8. zawierają już rzeczy, które oznaczają zwrot w twórczości Lipskiego ku nowszym wzorom; są tam niejednokrotnie ustępy typowo Brahmsowskie.

I ubogą naszą literaturę skrzypcową wzbogacił S. Lipski dwiema cennemi kompozycjami: „Berceuse" op. 6. F-dur z kapitalną częścią środkową (w Des-dur) i „Improwizacja-Nokturn" A-dur op. 10., lśniąca bogactwem barw harmonicznych, powinny znaleźć się w ręku każdego skrzypka.

Dzisiaj zajmuje już S. Lipski jedno z wybitnych miejsc w naszej muzyce. Twórczość jego nie obca jest i zagranicy; dowodem tego fakt, że firma nakładowa światowej sławy, Breitkopf i Hartel w Lipsku wydała własnym nakładem ostatnie jego kompozycje (op. 12.).

(C. d. n.)

KONKURS MUZYCZNY DLA MŁODZIEŻY.

Polski Związek muzyczno-pedagogiczny ogłasza konkurs na dwa jednorazowe stypendja po 500 K., dla dwóch najzdolniejszych uczniów lub uczenic członków Związku, jako zasiłki na kształcenie się w grze na fortepianie w roku szkolnym 1920/1. Stypendja przyzna ogólne zebranie członków Związku dwom z pomiędzy kandydatów przedstawionych przez komisję egzaminu konkursowego.

Warunki konkursu:

1. Narodowość polska.

2. Nieprzekroczony wiek lat 14-tu (do dnia egzaminu konkursowego).

3. Wykazanie umiejętności i talentu przed komisją Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego na egzaminie konkursowym dnia 31. marca 1920 r.

Zgłoszenia przyjmuje sekretarjat Związku (pl. Marjacki 10. I. p.) za złożeniem wpisowego w kwocie 10 K. Przy zgłoszeniu należy się wykazać metryką chrztu i poświadczeniem podpisanem przez nauczyciela (lkę), że kandydat(ka) uczy się na fortepianie u członka Związku. Listę zgłoszeń zamyka się 15. marca 1920 r.

Program egzaminu konkursowego.

Kandydat zagra z pamięci:

a) wszystkie gamy durowe obiema rękami w ruchu równoległym, przez 2 oktawy, w porządku chromatycznym, w tempie ♩ = 120

b) z Czernego op. 261 (125 ćwiczeń pasażowych):

Nr. 76 w tempie ćwiartka = 100 (MM)
„ 77 „ „ „ = 120 (MM)
„ 89 „ „ „ = 120 (MM)
„ 124 „ „ „ = 60 (MM)

c) do dowolnego wyboru ucznia:
Mozart. I. część Sonaty C-dur (Sonata facile) bez repetycji w tempie ćwiartka = 80, tryle w szesnastkach, zaczynane z góry.
Beethoven. I. część Sonatiny op. 49. Nr. 1. (g-mol) w tempie ósemka = 100
Beethoven I. część Sonatiny op. 49. Nr. 2 (G-dur) w tempie ćwiartka = 120

d) dowolnie wybrany utwór.

Próba słuchu.

1. Rozpoznanie łatwych rytmów w 2 i 3 częściowym takcie.

2. Rozpoznanie różnicy wysokości tonów na kwincie i sekście.

3. Rozpoznanie interwału kwinty czystej, seksty i septymy wielkiej.

4. Rozpoznanie trójdźwięku wielkiego, małego i zwiększonego.

We Lwowie, w listopadzie 1919.

Za Wydział Pol. Związku muz.-ped.

Zofia Horoszkiewiczówna sekretarka — *St. Głowacki* zast. przewod.

KONCERTY LWOWSKIE.

Wykonane po raz pierwszy w całości „Requiem" Saint-Saensa, choć trzymane w skromnych rozmiarach, wykazuje, iż puzony Sądu ostatecznego także bez pomocy silniejszych środków w orkiestrze potrafią wzruszyć słuchacza. Najlepsze wrażenie wywołują rzewne melodje w „Oro suplex", które uzmysławiają skruchę i błagalne modły grzesznika. Barwny koloryt orkiestry i umiejętne zastosowanie głosów solowych i chóralnych uzupeł-

niają artystyczną wartość tego dzieła muzycznego.

Towarzystwo muzyczne pod kierownictwem dyr. Sołtysa dołożyło wszelkich starań, aby ten utwór godnie wykonać. Z solistów z uznaniem wymienić należy pp. Kowalską, Sternalównę, Dianniego i Lipanowicza; prof. Dianni za piękny głos i artystyczną interpretację zbierał zasłużone oklaski i obfite kwiecie.

Pierwszy koncert Tow. muz. obejmował Beethovena symfonję czwartą, B-dur, która wprawdzie sąsiaduje z trzecią i piątą, lecz nie dorównuje im pod względem rozmiarów zewnętrznych, wielkość budowy organicznej i bogactwa kombinacyj. Mimo to zalicza się ją do najwięcej oryginalnych i skończonych utworów Beethovena. Można ją porównać z niektóremi sonatami fortepianowemi, gdzie również przeważa fantazja i improwizowanie. Przy ciągłym dopływie nowych myśli, cała symfonja wykazuje stale wesoły nastrój główny o zabarwieniu romantycznem; burz owych ponurych namiętności, znanych z innych symfonij Beethovena, tutaj nie napotykamy. Nad całością jaśnieje piękna pogoda słoneczna. Z dużym nakładem pracy przygotowana przez dyr. Sołtysa, symfonja najwięcej podobała się w drugiej części. Po Beethovenie słabsze wywarła wrażenie Moniuszki trzecia z „Litanij Ostrobramskich"; jest to wczesna kompozycja Moniuszki, o pięknej inwencji melodyjnej, lecz bez ożywienia rytmicznego i kolorytu orkiestralnego.

Wieczór Beethovenowski, urządzony staraniem „Koła muzycznego", rozpoczął odczyt p. Waltera o sonacie w ogóle, a w szczególności w odniesieniu do dwóch sonat skrzypcowych op. 12. D-dur i op. 24. F-dur (tzw. wiosenna). Prof. Cetner wspólnie z p. Ottawową wykonał starannie te obie sonaty, a zwłaszcza za wykonanie drugiej zasłużył na uznanie osobne. P. Ottawowa, aż nadto znana artystka, aby jej grę fortepianową chwalić. Dziś jest ona w naszem mieście najlepszą pianistką, a w wykonaniu i pojmowaniu muzyki komnatowej posiada już oddawna wyrobioną markę. Bardzo wielkie powodzenie miała p. K. Pfauowa za doskonałe odśpiewanie Beethovena „Pieśni szkockich" z tow. fortepianu, skrzypiec (p. Cetner) i wiolonczeli (p. Komorowski); jej wyrównany głos, barwą zbliżony do altówki, posiada dźwięk szlachetnego metalu, którego słucha się z rozkoszą. Dodajmy do tego jej prawdziwą muzykalność i wyrobiony smak artystyczny, a będziemy rozumieli tajemnicę powodzenia, które stale towarzyszy tej doskonałej pieśniarce.

Pp. Ottawowa i Pfauowa najbardziej się przyczyniły do dużego powodzenia tego zajmującego wieczoru muzycznego.

Pianista Józef Śliwiński, którego koncerty od szeregu lat należą do najpopularniejszych u nas, tym razem swą grą nie obudził zbyt wielkiego zainteresowania u publiczności, która jak zawsze, szczelnie zapełniła salę Tow. muz. Możliwe, iż nizka temperatura, jaka panowała w sali podziałała ujemnie na grę koncertanta, możliwe też, że i inne, bliżej nieznane nam czynniki wpłynęły na usposobienie artysty. Beethoven i Schumann nie rozgrzał nas a nawet Szopena, dotąd najsilniejsza strona Śliwińskiego, słuchało się niemal obojętnie. Najlepiej wypadły produkcje utworów Lisztowskich, które koncertant z wielką precyzją i prawdziwą werwą artystyczną wykonał (zwłaszcza „Rapsodja 12"); tu dopiero odezwały się oklaski publiczności, która domagała się naddatków. Szopena walc i Schumanna „Marzenie" — oto cały naddatek. Jak od Śliwińskiego, niezwykle mało.

Cykl arcydzieł fortepianowych od Bacha do współczesnych modernistow, którego celem jest: w szeregu wieczorów zobrazować historyczny rozwój twórczości fortepianowej, w sposób dla poszczególnych okresów jak najdoskonalszy — rozpoczął Egon Petri wykonaniem Bacha „Chaconny" i „warjacji Goldbergowskich" w opracowaniu Busoniego. Sądzę, że w miejsce kompozycji napisanej na skrzypce, choćby nawet w opracowaniu tak wielkiego odtwórcy, jakim bezsprzecznie jest Busoni, należało wybrać jeden lub dwa oryginalne utwory fortepianowe, bardziej odpowiadające duchowi kompozycji Bachowskich. Jakieś preludjum, fuga, toccata lub inwencja bardziej odpowiadałyby wytkniętemu celowi. Pamiętamy przecież dobrze, że Petri jest kongenialnym odtwórcą Bachowskich utworów i że przebojem zjednał sobie serca słuchaczy. Niczego niema w jego grze, wyrazie uczucia, coby było nieszczere, ani nigdy przy uduchowieniu utworu nie zatraca się indywidualność artysty. W Haydna „Warjacjach f-moll", Mozarta „Fantazji c-moll", a przedewszystkiem przy Beethovena sonacie C-dur (tzw. Waldsteinowskiej) byliśmy niby pod wpływem jakiejś

prawie tajemniczej energji, potężnej gry akordowej. W ostatniej części tej sonaty artysta zdawał się rozpętać wszystkie namiętności, które wedle pięknego określenia filozofów są drganiem duszy.

Inaczej z pianistą p. Jerzym Lalewiczem, zaangażowanym do naszego konserwatorjum muzycznego, jako kierownik najwyższego kursu fortepianowego, w miejsce długoletniego i wielce zasłużonego pedagoga profesora Vilema Kurza. Odpowiednio do założenia Cyklu „by charakter granych utworów odpowiadał indywidualności danego odtwórcy“ — p. Lalewicz swoim programem objął Händla „Arja i warjacje ze suity d-moll“, Scarlattiego „Pastorale“, „Capriccio“ i „Sonatę A-dur“, kompozycje Ph. Rameau'a, Schuberta i Schumanna „Karnawał“.

Sumienna technika, dokładna rytmika i bogata w odcienie dynamika występują w grze p. Lalewicza w należytem świetle i zrazu ujmują sobie słuchacza. Gdzie zaś uduchowienie kompozycji wymaga od odtwórcy miękkiego a dźwięcznego uderzenia, szczerości uczucia i ujęcia myśli muzycznej ze strony poetycznej, tam gra p. Lalewicza nie jest wyczerpująca. W tem znaczeniu Schuberta „Soirées de Vienne“, a szczególnie takie obrazy z Schumanna „Karnawału“, jak „Szopen“, „Reconnaissance“ i „Valse allemande“, wypadły blado, bez duszy. *Grd.*

UTWORY NADESŁANE DO OCENY.

Łucja Drege. Pieśni do słów L. Staffa. Skład główny Warszawa, Gebethner i Wolff.

Talent zupełnie nowy i sympatyczny: szczery, naturalny i w artystycznej kulturze wzrosły. Oto ogólne wrażenie, jakie słuchacz odbiera, wszedłszy w znajomość z pieśniami p. Łucji Dreżanki, których na razie jest tylko dwie, lecz bynajmniej nie z powodu, jakoby to był jedyny dorobek kompozytorski młodej tej osoby, spieszącej się, jakby kto może myślał, z zaprezentowaniem się publiczności.

P. Dreżanka w kompozycji uczenica profesora Szopskiego, a pozatem pianistka bardzo biegła, napisała już znaczną ilość utworów, między któremi pieśni celują. Niebawem wystąpić ma z niemi we własnym koncercie w Warszawie. Dwie pieśni świeżo wydane (dzięki subwencji Ministerstwa): „Parafraza“ i „Cyprys“ odznaczają się dobrą fakturą, dobrze uchwyconym wyrazem, nieprzeciętną melodyjnością i bardzo ładnie traktowanym akompaniamentem fortepianu. Odczuwanie tonalności spotykamy tu zdrowe i proste, mimo, że ruchu modulacyjnego nie brak; układ instrumentalny jest dźwięczny i wygłasza pewną treść, bez jakiejkolwiek ujmy dla śpiewaka, który znajdzie tu dla siebie zadanie wdzięczne i pod względem głosowym i pod względem deklamacyjnym. Z dwu pieśni wyżej stawiam „Parafrazę“, a jedyna moja uwaga, dotyczyłaby tu tylko koron, które mojem zdaniem właściwiej byłoby z wielu względów zastąpić wszędzie określeniem sił.

Fakt, że pieśni te nie wychodzą nakładem którejś z naszych firm, przypisać należy jedynie wielkim trudnościom jakie obecnie istnieją z papierem i sztychem. *st. n.*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Opera warszawska po wystawieniu „Fidelia“ Beethovena przystępuje do przygotowania Walkirji Wagnera. Nowością polską będzie „Dola“ Walewskiego.

Polscy artyści. Ignacy Friedman osiedlił się w Kopenhadze, Michał Zadora rozpoczął koncertowanie na nowo i niedawno dałj się słyszeć (Liszt, Szopen) w Dreźnie z wielkiem powodzeniem. Stanisława Szymanowska powróciła ze Szwajcarji do kraju i koncertuje obecnie w Warszawie, poczem ma się udać z koncertem do Lwowa. Artystka ta przez czas wojny śpiewała z powodzeniem w Szwajcarji i we Francji. Henryk Opieński wykańcza nową swą operę i w tym celu usunął się z widowni ruchu muzycznego. Ludomir Różycki pracuje nad operą Beatriks Cenci, którą wystawić ma Wielki teatr w Warszawie. Do Lwowa udaje się Różycki w tym jeszcze sezonie z koncertem kompozytorskim, w którym między innemi ma być wykonany jego Kwintet. Nowy koncert fortepianowy utworu tegoż kompozytora dotąd jeszcze nie grany wykona tego sezonu w Filharmonji Ignacy Friedmann.

Marja Kretzowa-Mirska znana pianistka wystąpi 9. i 13. grudnia z dwoma koncertami w Warszawie w sali Hermana i Grosmana. Pierwszy koncert poświęcony Lisztowi obejmuje Sonatę h moll, Heksameron, Fantazję

i Fugę B-A-C-H, Mefisto i i., na drugim zaś wykona artystka wyłącznie dzieła polskich kompozytorów a więc Szopena, Paderewskiego, Melcera, Niewiadomskiego, Różyckiego, Szymanowskiego, Brzezińskiego i i.

Prof. M. Horbowski zamieszkały jak wiadomo we Wiedniu nestor pedagogów polskich w dziedzinie śpiewu, ochodził w tych dniach 50-letni jubileusz działalności swej nauczycielskiej. Wielkie zasługi jubilata podniosła prasa wiedeńska. Cały szereg doskonałych artystów operowych wyszedł z jego szkoły ze słynnym tenorem Smirnowem na czele. Ze znanych u nas w nowszych czasach śpiewaków, uczniem prof. Horbowskiego był Franciszek Freszel obecnie barytonista opery warszawskiej. Prof. Horbowski cieszy się mimo sędziwego wieku zdrowiem jak najlepszem, wygląda zdumiewająco młodo, ząb czasu prawie go nie dotknął. Zawsze ruchliwy i czynny pochlubić się może zarówno sympatją uczni, jak i uznaniem krytyki, energji i temperamentu pozazdrościć mógłby mu niejeden znacznie młodszy artysta. Dla dobra sztuki śpiewackiej niechaj je zachowa w jak najdłuższe lata!

Ruch muzyczny w Niemczech zaczyna się bardzo ożywiać. W Lipsku czynią się wielkie przygotowania do Festywalu Bachowskiego zamierzonego na rok przyszły. Miasto Lipsk zagwarantowało pokrycie ewentualnego deficytu. Ku uczczeniu pamięci Gustawa Mahlera ma być wykonany na wiosnę cykl jego utworów w Berlinie.

Śpiewacy zarówno jak instrumentaliści zaczynają odbywać swoje występy gościnne i podróże koncertowe: Józef Schwarc gościł w Wiedniu, Jadlowker w Berlinie, Klara Duks objeżdża Skandynawję.

Nowe opery. D'Albert wystąpił z nowym utworem „Krwawe wesele". Operę wykonano po raz pierwszy w Lipsku. Bitner wykończył operę „Kohlheimerin", której premierę przygotowuje dawna Hofopera wiedeńska. „Kobieta bez cienia" Ryszarda Straussa wystawiona niedawno w Wiedniu jest ciagle przedmiotem omawianym żywo przez prasę. „Perwersyjna" ta opowieść jak ją nazywają ogólnie, ma się odznaczać świetną instrumentacją jak zawsze u Straussa, świeżości myśli muzycznej jednak nie posiada podobno. Korespondent nasz wiedeński przyśle nam niebawem ocenę tej nowości. „Palestrina" opera Pfitznera, której premiera w Berlinie niedawno się odbyła, zrobiła wrażenie nowości pod pewnym względem epokowej. Tytułową partję wykonał w niej Józef Mann. Pisma berlińskie nie mają dość słów pochwały dla znakomitego artysty i wynoszą bardzo wysoko kunszt jego śpiewacki i dramatyczny.

Dzieła R. Wagnera mimo antagonizmu dla Niemców nie przestają być chlebem codziennym na programach koncertowych w Londynie.

Opera czeska w Pradze zamierza z całym swym zespołem udać się do Wiednia na gościnne występy w dawnej Hofoperze, której ansambl ma podobno w następstwie tego rewizytować Pragę.

Dwa nowe pisma muzyczne zaczęły wychodzić w Wiedniu. Znany profesor uniwersytetu Dr. Max Graf wydaje pismo p. t. „Musikalischer Kurier, Wochenschrift für Musik und Theater" a wielka firma nakładcza Universal-Edition pismo p. t. „Musikblattter des Anbruch" pod redakcją Ottona Schneidera.

NEKROLOGJA.

Władysław Barącz Znakomity aktor, doskonały muzyk, były długoletni dyrektor teatru skarbkowskiego zmarł we Lwowie.

Ś. p. Barącz należał do rzędu tych, co to wyżej cenią sztukę, niż interes materjalny i dlatego też czasy jego dyrektury w teatrze obfite były wprawdzie w sukcesy artystyczne, zakończyły się jednak ruiną finansową. Po ustąpieniu z teatru poświęca się Barącz zawodowi nauczycielskiemu. Uczy śpiewu i gry scenicznej a gdy liczba uczniów z czasem maleje, zmuszony do tego brakiem środków do życia, występuje w teatrzykach, popisując się swą fenomenalną muzykalnością i darem imitatorskim.

Prawość charakteru i nadzwyczajna dobroć dla swoich najbliższych i obcych cechowały tego artystę, niewdzięczny świat jednak rychło o nim zapomniał. Ostatnie lata spędził ś. p. Barącz w przytulisku Domsa a skromny orszak pogrzebowy był smutnem zakończeniem żywota pełnego blasku i rozczarowań. R. i p.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów — Warszawa, 10. Grudnia 1919. Nr. 5.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K	80·—	Marek	48·—
Półrocznie:	K	40·—	Marek	24·—
Kwartalnie:	K	20·—	Marek	12·—

MUZYKA
pod opieką Ministerstwa Sztuki i Kultury.

IV.

Jeszcze w listopadzie roku 1918 Rada Regencyjna wydała dekret stanowiący, że „Wszelkie zabytki kultury i sztuki, znajdujące się w granicach Państwa Polskiego, wpisane do inwentarza zabytków sztuki i kultury, podlegają opiece prawa", a znajdujące się za granicą, o ile należą do państwa, do jego obywateli, lub do instytucyj polskich „mogą być przedmiotem ochrony ze strony władzy państwowej". Opieka ta należała wówczas do Ministerstwa Wyznań i Oświaty, poczem przeszła na Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Rzecz zajmująca i znamienna, iż wśród zabytków ruchomych, które art. 18 wylicza jako to: *a*) Przedmioty związane bezpośrednio z przeznaczeniem budynku, *b*) dzieła sztuk plastycznych, *c*) dzieła sztuk zdobniczych, *d*) monety, medale etc., *e*) druki, archiwalja itd. *f*) ludowe sprzęty domowe, niema ani jednem słowem wzmianki o zabytkach sztuki muzycznej, nutach, antyfonarzach, instrumentach muzycznych (!), jak gdyby one wcale do sztuki nie należały. To wyraźne zapomnienie, jakżeż żywą staje się ilustracją zdania wyrzeczonego w artykule „Muzyka a nasze społeczeństwo"*): „Jako czynnik kultury, muzyka nie była u nas nigdy w całej pełni odczuwana, rozumiana i uznawana"!...

Dopiero po utworzeniu Ministerstwa Sztuki i Kultury od kierownika Wydziału muzycznego F. Szopskiego wyszedł w czerwcu b. r. okólnik, zwracający się do konserwatorów z prośbą o inwentaryzowanie zabytków muzycznych t. j. utworów w autografach i starych drukach, cenniejszych instrumentów, korespondencyj, dokumentów i pamiątek po muzykach. A w dzienniku urzędowym z sierpnia b. r. czytamy nareszcie w składzie personalnym imię Leopolda Binentala starszego referenta inwentaryzatora zabytków muzycznych.

Inwentaryzacja stała się też pierwszą czynnością referenta zabytków i objęła zabytki muzyczne polskie i obce w pojęciu jaknajszerszem, rozciągając się oczywiście na cały teren dawnej Rzeczypospolitej. Inwentaryzacji podlegają przedmioty będące własnością poszczególnych osób, instytucji społecznych, komunalnych, gmin wyznaniowych, klasztorów, kapituł itd. Przedmioty przedstawiające wartość wyjątkową, wciągnięte być mają do ogólnego inwentarza

*) Patrz Nr. 2. „Gazety muzycznej" z dnia 15. października 1918. St. Niewiadomski „Muzyka, a nasze społeczeństwo" II.

Ministerstwa Sztuki i Kultury na podstawie dekretu o zabytkach, co umożliwi utrzymywanie ciągłej kontroli nad temi przedmiotami i pozwoli w niejednym wypadku uchronić je od zagłady. Inwentaryzację prowadzi wymieniony referent oraz dla przyspieszenia pracy osoby fachowo do tego uzdolnione w poszczególnych miejscowościach, oddalonych od stolicy. Nabywanie zbiorów muzycznych do tworzącej się obecnie Biblioteki-Muzeum przy Ministerstwie Sztuki i Kultury należy również do zakresu działania referenta zabytków. Jak dotąd nabyto zbiory po Aleksandrze Polińskim. W Bibliotece tej znajdą pomieszczenie nietylko zabytki muzyczne, lecz wszystko to z dziedziny muzyki, co w konsekwencji stworzyć może doskonały warsztat pracy na polu wiedzy muz. na wzór istniejących zagranicą zakładów. Gdy inwentaryzacja będzie ukończona, Ministerstwo przystąpi do wydania Pomników polskiej twórczości muzycznej, przy udziale wszystkich wybitnych osobistości zawodowych.

Zważywszy, że działalność referenta zabytków muz. w ciągu kilku zaledwie miesięcy nie mogła jeszcze rozwinąć się należycie, przyznać powinniśmy, że wszystko, co w czasach dzisiejszych przy tak licznych przeszkodach zrobić można było, to dokonane zostało. Szczegółów nie podajemy na razie, niechcąc uprzedzać sprawozdania, które urzędownie ukaże się w czasie właściwym. Ale przecież nie możemy pominąć najważniejszej przez p. Binentala dokonanej pracy, mianowicie poszukiwań przeprowadzonych w miesiącach lipcu i sierpniu b. r. na prowincji. P. referent zabytków, poszukiwania te poczynił w instytucjach kościelnych (kościołach, bibliotekach, zbiorach, archiwach) państwowych, miejskich, publicznych (muzeach i bibliotekach i w zbiorach prywatnych). W Lublinie zwiedził 15 kościołów, Bibliotekę Publiczną imienia Łopacińskiego, Seminaryjną, Uniwersytetu lubelskiego, Bibliotekę przy gminie żydowskiej, Archiwum kapitulne i Archiwum państwowe, wreszcie zbiory w Magistracie i Muzeum Lubelskie. W Kielcach zwiedził również kościoły i biblioteki publiczne, w Miechowie klasztor O. O. Bożogrobowców, w Chęcinach obydwa kościoły; czyniąc, rzecz prosta, wszędzie skrzętne poszukiwania, które wydały rezultat godny zajęcia. Rozumie się, iż niewszystkie wymienione instytucje mogą się poszczycić jakiemiś godnemi szczególniejszej uwagi zabytkami muzycznemi. Trzecia ich część zaledwie posiada je w ogóle. Ale wśród tych zabytków znajdują się rzeczy bardzo cenne, które oczywiście referent przedstawił zaraz Ministerstwu do zainwentaryzowania. Jest ich trzynaście, między niemi: tabulatury, mszały, pieśni, rękopisy pergaminowe, które zostały należycie opisane, a częściowo odfotografowane, i od tej chwili już znajdują się pod opieką rządu a w danym razie mogą być uprzystępnione dla dalszych badań. W niejednym wypadku okazało się, iż archiwum wymaga należytego uporządkowania, ażeby następnie można obraz szczegółowy zawartości tegoż dokładnie przedstawić. Lecz samo zwrócenie uwagi wystarcza już nieraz, aby wywołać pożądane następstwa; gdy bowiem wzrok zawodowego badacza raz padnie na tego rodzaju zabytki to już i u właściciela wytwarza się inny sąd o nim. W momencie tym działania tkwi tedy zarazem i zachęta do bliższego poznawania tego, co się posiada i otaczania przedmiotów poszanowaniem szczególniejszem.

Referent zabytków poruszał też wszędzie w pierwszej tej swojej podróży kwestję przekazywania zabytków Bibliotece-Muzeum, czy to były one własnością prywatną, czy własnością instytucyj. Dwanaście cennych zabytków przeszłości Rękopisów, Kancjonałów, Mszałów etc. przeszło już dzięki temu na własność Biblioteki. Osoby prywatne posiadające tego rodzaju przedmioty, zgłaszają się do Ministerstwa, bądźto ofiarując je w darze, bądź przedkładając do zakupna.

Jakoż istotnie, należy to do obowiązków kulturalnych i obywatelskich, nie usuwać się od udziału w tej pracy Ministerstwa Sztuki i akcję jego pożyteczną wspierać wszelkiemi siłami. *St. Niewiadomski.*

Dr. JÓZEF REISS.

TRZEJ KOMPOZYTOROWIE KRAKOWSCY.

III.

BOLESŁAW WALLEK-WALEWSKI.

Drukiem wydał dotychczas Bolesław Walewski niewiele. Większość kompozycyj jego znajduje się jeszcze w rękopisie i niektóre z nich pozostaną tam niezawodnie, gdyż są

wśród nich rzeczy okolicznościowe, pisane dorywczo bez myśli o ich trwałej wartości; pozatem jest jednak bardzo wiele kompozycyj cennych, zwłaszcza partytur orkiestralnych, zasługujących na to, by się niemi zajął wydawca polski.

Bol. Walewski wystąpił niezmiernie wcześnie z pierwszemi kompozycjami, bo jako 15-letni młodzieniec na ławie szkolnej pisze pieśni, a raczej piosenki z tow. fortepianu i chóry męskie. Urodzony w r. 1885 we Lwowie uczęszczał tam do V. gimnazjum, a równocześnie do Konserwatorjum, gdzie uczył się gry fortepianowej pod kierunkiem dyrektora Sołtysa, zaś harmoni u prof. Niewiadomskiego.[1] Wtedyto powstawały pierwsze próby drobnych kompozycji, pisanych dla chóru szkolnego, urastających z potrzeb lokalnych czyto jakaś serenada na chór męski, czy kantata na chór mieszany, czy solowa piosenka liryczna. Są to jeszcze rzeczy, powstałe pod wpływem popularnych wówczas chórów Galla, lubo we wielu wypadkach odzywa się już nuta oryginalna, charakterystyczna dla dalszej twórczości kompozytora. Weźmy n. p. taki drobiazg, jak mocno zresztą naiwny figiel muzyczny na chór p. t. Za bis („Za oklaski dziękujemy“) z r. 1900., to mamy tutaj zapowiedź tego, co później da Bol. Walewski w swoich pomysłowych humoreskach czy to na chór czy na orkiestrę; albo weźmy z tego samego czasu pochodzącą Dumkę w rytmie mazurka: „O gdzie wy lata młodociane“, przy której z dumą kompozytor umieścił uwagę, że pisał tę pieśń, nie znając jeszcze dumki Janka z opery Żeleńskiego; jest bowiem w tej piosence uderzające podobieństwo melodyjne z arją Żeleńskiego. Dwie ostatnie klasy gimnazjalne kończył Bol. Walewski w Krakowie; tutaj wstąpił do Konserwatorjum i kształcił się dalej pod kierunkiem Żeleńskiego, F. Szopskiego i W. Barabasza. Równocześnie słuchał wykładów w Uniwersytecie, gdzie niebawem rozwinął żywą działalność jako dyrygent Chóru akademickiego; chór ten, istniejący po dziś dzień, zawdzięcza swój rozkwit zapałowi i pracy swego dyrygenta. Fanatycznie przywiązany do Krakowa, wyjeżdżał Walewski tylko na krótko: raz, by w Lipsku kontynuować swe studja kompozytorskie pod kierunkiem prof. Hugona Riemanna, drugi raz, by w Warszawie objąć stanowisko dyrygenta opery. Mimo korzystnych warunków i ponętnych obietnic nie został jednak na stałe w Warszawie; wrócił do Krakowa, gdzie zadawala się skromnem stanowiskiem dyrygenta operetki w Teatrze „Nowości“ i pracuje na polu pedagogicznem jako nauczyciel harmonii w Instytucie muzycznym.



Wśród nawału zajęć nie opuszcza go jedna myśl wypieszczona: stworzenie stałej opery w Krakowie; powołane do życia Towarzystwo operowe istnieje tylko jego pracą: on jest jego duszą ożywczą, jako dyrygent cały swój czas mu poświęca. A w końcu B. Walewski jako akompaniator! Każdy śpiewak, występujący w Krakowie na estradzie koncertowej, stawia za warunek to, że Walewski będzie mu akompaniował. Fenomenalna muzykalność i temperament czynią z niego zarazem znakomitego dyrygenta.

Twórczość Walewskiego odznacza się różnolitością form. Najznaczniejszą część zajmują kompozycje na chór męski; to jest jego ulubiona i zdaje się najbliższa mu forma, zapomocą której najchętniej się wypowiada. Pierwszą większą kompozycją na chór jest Burza morska (1904), typowo programowa, posługująca się wszystkimi środkami realizmu muzycznego; to, czego podjąć się może jedynie orkiestra wielobarwna, rozporządzająca bogatym aparatem instrumentalnym, to chce kompozytor wydobyć tutaj, mając na swe usługi zaledwo cztery głosy, a raczej rejestry głosowe niemal jednorodne, gdyż niezbyt zróżniczkowane pod względem kolorystyki brzmienia; a jednak! jeśli nawet się odrzuci z góry zamiar kompozytora jako niewykonalny z powodu rażącej dysproporcji między intencją a środkami technicznymi, to

przecież musi się uznać, że zdumiewająca jest pomysłowość kompozytora, poruszającego się z niezwykłą swobodą w granicach tak ciasnej formy, jaką jest chór męski.

Pierwiastek charakterystyczny — oto zasadnicza cecha tej muzyki. I pierwiastek ten występuje niemal w każdej kompozycji Bol. Walewskiego czyto chóralnej czy orkiestralnej. W chórze Pogrzeb Kazimierza Wielkiego (słowa Wyspiańskiego) stawia kompozytor wykonawcom olbrzymie wymagania pod względem technicznym; jestto zarazem jedna z najlepszych kompozycji Walewskiego, o efektach niemal instrumentalnych, nowoczesna w środkach harmonicznych, imponująca siłą dramatycznego wyrazu.

Jako wybitnego humorystę ukazuje nam Walewskiego Bajeczka o myszce (słowa Jachowicza) na chór męski; słusznie przyznano tej kompozycji nagrodę na konkursie lwowskim w r. 1912.

Orkiestralna muzyka Walewskiego opiera się również na tendencjach programowych: Gawęda o Pawle i Gawle (1907) powstała niewątpliwie pod wpływem takich poematów, jak „Till Eulenspiegel" lub „Don Quichot" Ryszarda Straussa, a jednak posiada zupełnie odrębny wyraz, właściwy indywidualności kompozytora; utrafia ona istotnie znakomicie w ton gawędy (przepyszny jest wstępny motyw, postępujący dyatonicznie) i charakteryzuje plastycznie każdą sytuację; niezmiernie oryginalne jest miejsce, w którem na tle harmonii Gesdur flety odzywają się w małych sekundach (cis_3 d_3) przy słowach: „Coś mu z powały na nos kapie", wywiera to wrażenie jakby barwnych kleksów, rzuconych na ogólne tło. Pomysłowość Walewskiego skłania się ku figlarnej poin'cie i operuje zazwyczaj silnymi kontrastami; świadczy o tem dobitnie Suita liryczna (1908) na małą orkiestrę, złożona ze siedmiu ustępów. Pierwsze ogniwa tego cyklu stanowią: „Kołysanka" i „Taniec" (w rytmie walca), dalsze zaś kanonicznie prowadzona „Humoreska pseudoklasyczna", „Pieśń bez słów" i ustęp „Appassionato" w rytmie na $^5/_4$; całość kończy się „Marszem bakchicznym", po którym następuje jako jaskrawy kontrast „Marsz pogrzebowy"!

Głęboką powagą tchnie wielki poemat symfoniczny: Zygmunt August i Barbara (1911), utrzymany w stylu poematów Karłowicza, wzorowy pod względem konstrukcji, splatający snujące się w nim motywy miłości, śmierci, rozpaczy i ukojenia w całość o wielkiej sile nastrojowej i plastyce wyrazu uczuciowego. Dla odmalowania tła epoki wprowadza kompozytor tonacje kościelne; ten zwrot ku odległym epokom dziejowym jest jedną z cech twórczości Walewskiego; nęci go ich charakterystyczny koloryt, ich archaiczne formy i środki; widoczne to w niektórych pieśniach, jak w Pieśni na pożegnanie Samuela ze Skrzypny Twardowskiego (1907), starającej się o archaiczną stylizację. Z kompozycji orkiestralnej zasługuje na uwagę wytworny Walc fantastyczny (1912), drobny poemacik symfoniczny, powstały nie bez wpływu podobnych walców Czajkowskiego. Kontrapunktem włada Walewski z wirtuozowską swobodą, przyswoiwszy sobie ściseł formy, jak to stwierdza m. i. fuga organowa.

Lecz najbliższą formą, zapomocą której kompozytor najchętniej przemawia, jest pieśń: W konstrukcji, w traktowaniu środków technicznych, we wzajemnej łączności między poezją a muzyką znać na polu tej formy widoczny postęp: od bezpretensjonalnych piosenek w rytmie mazurkowym i naiwnych dumek doskonali się pieśń nieustannie: jeszcze Dwie pieśni op. 2. (słowa Rydla) mają wygląd konwenansowy, zato następne pieśni op. 8. przybierają charakter deklamacyjny, posługują się motywem na wzór Hug. Wolfa i zapowiadają typ nowoczesny. Egzotyzmem tonacji wybiega poza schemat naszej tonalności pieśń Drży gałązka (1908) o kunsztownej budowie kontrapunktycznej. Pieśń Pójdziem od siebie wprowadza bogatą chromatykę; W jesienny dzień przepojona jest nawskróś poezją. Pieśń z towarzyszeniem orkiestry reprezentuje cykl p. t. Pory roku z przepysznym fragmentem, obrazem zimy: Śnieg pada. Gdy mowa o pieśniach, niepodobna pominąć cennego pod względem artystycznym opracowania „Pieśni i piosnek Legionów", które w pierwszem wydaniu rozchwytano.

Nakoniec fortepianowe kompozycje Bol. Walewskiego; jest ich niewiele. Po pierwszych próbach tj. warjacjach, powstałych w zaraniu twórczości, pisze kompozytor Prelud fortepianowy (1909) nowoczesny w środkach harmonicznych, a w kilka lat później Improwizację (1914), opartą na jednym motywie, silnie zalterowaną; w rękopisie znajduje się sonata fortepianowa (1910), której tematy

mają charakter wybitnie dramatyczny. Pierwiastek dramatyczny znamionuje zresztą całą twórczość Bol. Walewskiego. Stąd jeden tylko krok do — opery. I ta właśnie forma najbardziej go nęci i jest dla niego — zdaje się — najwyższą krystalizacją muzycznej formy. Obok szkiców do opery Legenda (1911) do słów Bandrowskiego skomponował dotąd Walewski jedną operę; jest nią wystawiona tego roku w Krakowie siłami Towarzystwa operowego Dola, oparta na librecie, które mową wiązaną napisał sam kompozytor.

PROF. F. SZOPSKI
WE LWOWIE.

Delegat Ministerstwa Kultury i Sztuki prof. Felicjan Szopski, twórca „Lilii" bawił w naszem mieście kilka dni.

Celem podróży jego było poznanie stosunków muzycznych we Lwowie, a w szczególności stosunków panujących w szkolnictwie muzycznem.

Związek muzyczno-pedagogiczny i konserwatorjum były z natury głównemi środowiskami ku którym się w pierwszym rzędzie zwróciło zainteresowanie delegata.

W Związku muz. ped. był obecnym na umyślnie w tym celu zwołanem posiedzeniu Wydziału, zapoznał się z dotychczasową działalnością Związku i z tokiem spraw bieżących i udzielił wielu cennych rad, wskazówek i wyjaśnień; w konserwatorjum był kilkakrotnie, przysłuchiwał się lekcjom teorji, harmonji, chóru, śpiewu i i. tudzież zapoznał się ze stanem finansów Towarzystwa muzycznego.

Ze światem artystycznym lwowskim zetknął się delegat na poufnej pogawędce w Kasynie i Kole literacko-artystycznem. Jawiły się panie: Choynowska, Kozłowska, Loblowa, Ottawowa, Strusińska, Szczycińska, Tatarczuchowa, Waydowa; panowie: dyr. Sołtys, dyr. Tarasiewicz, prezes Vogel, red. Fryling, prof. Zaremba i w. i. Przemawiali prezes Vogel, prof. Głowacki, prof. Porębowicz i delegat.

W ciągu kilkudniowego pobytu zwiedził delegat kilka szkół muzycznych, był obecnym na kilku lekcjach śpiewu w szkołach publicznych, na popisie szkoły p. Strusińskiej i Tatarczuchowej, na koncercie Lalewicza i w teatrze. Resztę czasu wypełniły mu odwiedziny w domach muzykalnych znajomych i przyjaciół u pp. Choynowskich, Perutzów, Tatarczuchów, Tothów i i.

Niezmiernie miły w obejściu towarzyskiem ujął sobie wszystkich, którzy mieli sposobność z nim się zetknąć i pozostawił wrażenie pełne otuchy, że kierownictwo spraw muzycznych w Polsce złożono w najodpowiedniejsze ręce, bo w ręce utalentowanego muzyka, wykształconego zawodowo, człowieka wielkiej pracy i wysokiej kultury.

RUCH MUZYCZNY
w WARSZAWIE.

II.

W sali Filharmonji życie nieustanne; w piątki koncerty abonamentowe, w niedziele poranki pedagogiczne, w połączeniu z odczytami i koncerty popołudniowe, a we środy koncerty wybitnych artystów. Razem wziąwszy z wieczorami pieśni i recytalami fortepianowemi w sali Grossmana i Hermana, zazwyczaj dawanemi w poniedziałki, wtorki i czwartki, oraz kameralnemi wieczorami w sali konserwatorjum zapełniają produkcje te cały tydzień i wytwarzają ruch stosunkowo bardzo znaczny. Ze strony tutejszego świata muzycznego robi się bardzo wiele; harmonja zaś zupełna byłaby wówczas, gdyby i publiczność dotrzymywała zawsze kroku, co jednak pozostawia nieraz niejedno do życzenia.

Wieczory kameralne konserwatorjum ściągają audytorjum najbardziej wyborowe w znaczeniu muzykalnem. Gromadzi się tu cały świat zawodowy, a obok niego wszyscy najpoważniejsi miłośnicy. Odbywają się te wieczory regularnie co tydzień, zaszła dotąd jedna jedyna tylko przerwa, poczem kontynuowano produkcje z jednakowem na ogół wziąwszy powodzeniem. Ostatni wieczór poświęcony był Beethovenowi (kwartet op. 59. Nr. 3) i Schumanowi (kwartet a-moll), między któremi cały szereg pieśni Karola Szymanowskiego wykonała p. Stanisława Szymanowska przy akompaniamencie brata swego Feliksa, biegłego i uzdolnionego pianisty; przedostatni wieczór Bachowski mieścił w sobie Suitę smyczkową i Sonatę na dwoje skrzypiec wykonaną przez p. Dubiską i p. Barcewicza, drugi zaś z rzędu odbył się z udziałem Henryka Melcera, a zawierał dwa kwartety: Mozarta C-dur i Brahmsa e-moll oraz Trio Beethovena D-dur.

Wieczory kameralne przez dyr. Młynarskiego urządzane, rozbudziły pewien ruch na polu tego rodzaju muzyki, bardzo bowiem wkrótce pojawił się na estradzie kwartet Pullmanowski ze wszechmiar na uznanie zasługujący i podał publiczności między innemi Kwintet g-moll rzecz jak wiadomo niepospolitej piękności, która dzięki kwartetowi jak również i znakomitemu klarneciście p. Strombergowi wypadła doskonale. A w niedzielę dnia 23. listopada dał się słyszeć jeszcze jeden zespół t. zw. Kwartet operowy z p. Lewingerem jako pierwszym skrzypkiem; tu wykonano kwartet d-moll Z. Noskowskiego i kwintet fortepianowy Różyckiego, utwór z którym kompozytor wybiera się niedługo do Lwowa, gdzie dotąd nie był jeszcze nigdy wykonywany. Rzecz to efektowna, napisana z polotem, jakkolwiek nie brak jej cech, które zwyczajnie bywają Różyckiemu poczytywane za wadę, jak niedostatek żywiołu polyfonicznego, zupełna przewaga harmonji i skłonność do popadania w styl operowy. Kompozytor, wykonawca partu fortepianowego, był mimo to żywo oklaskiwany, bo kwintet zajmuje słuchacza i podoba się ogólnie.

Wieczory pieśni nie cieszyły się większym udziałem publiczności, artystycznie jednak były bez zarzutu, a nawet zdobyły sobie ogólne uznanie. P. Nahlikówna śpiewała niemieckie i polskie pieśni w otoczeniu aryj włoskich, p. Szymanowska francuskie, i takież arje operowe, jako rodzaj urozmaicenia. Rzecz prosta że ze względu na jednolitość, połączenie wprowadzone przez pierwszą z tych pań było mniej szczęśliwe. Ale p. Nahlikówna śpiewała pieśni Brahmsa, Wolfa, Regera, Schuberta i. i. bardzo dobrze, zarówno pod względem głosowym jak i stylistycznym. Nie inaczej powiodło się i p. St. Szymanowskiej, która po powrocie ze Szwajcarji stanęła przed polską publicznością po raz pierwszy od lat kilku. Śpiew jej wysubtelnił się pod względem wyrazu znacznie francuskie pieśni, Chaussona, Francka, Faurégo i inne wystąpiły w całej swej delikatności i z właściwym sobie odrębnym, cokolwiek chłodnym wdziękiem. Głos p. Szymanowskiej, który zdaniem osób obecnych przy jej zagranicznych sukcesach miał się w Szwajcarji bardzo na korzyść rozwinąć, jest obecnie nieco zaatakowany zmianą klimatu, co wprawdzie na czystość jego dźwiękową nie wpływa, ale odbiera mu metaliczność. Na swobodę w interpretowaniu pieśni nie zdaje się to również wpływać w wyższym stopniu. Najlepszym dowodem tego było powodzenie, odniesione w Wieczorze kameralnym konserwatorjum. Pieśni Karola Szymanowskiego, oceniane, jak wiadomo rozmaicie i nie przyjmujące się łatwo z powodu wielkich swoich trudności, w wykonaniu p. Szymanowskiej i przy akompaniamencie Feliksa Sz. wydają się czemś tak naturalnem, jakgdyby inaczej nie można ich było skomponować. Efekt ten przypisać należy jedynie temu, że śpiewaczka zarówno jak i akompaniator, wystudjowali, a raczej przyswoili je sobie tak całkowicie, iż przez najtrudniejsze nieraz, jakby się zdawało atonalne miejsca, przepływają z łatwością bezprzykładną — żadne przeszkody zdają się tu dla wykonawców nie istnieć.

Wirtuozi instrumentalni produkowali się częścią w sali Hermana i Grossmana, częścią w Filharmonji. W pierwszej dało się słyszeć Trio Wiłkomirskich, bardzo jeszcze młodzieńcza, ale uzdolniona trójka, złożona z p. Marji (fortepian) p. Michała (skrzypce) i p. Kaźmierza (wiolonczela); dalej p. Bersonówna wiolinistka młoda i utalentowana, a pełna temperamentu; oraz pianiści, p. Łabuński z Krakowa i p. Illasiewiczówna ze Lwowa. Zima srożąca się w Warszawie w tych dniach, nie wpłynęła dodatnio na grę artystów. Mimo to p. Illasiewiczówna zdołała swą ładną technikę i miłe uderzenie szczęśliwie zaprezentować, co niemniej powiodło się p. Łabuńskiemu młodemu pianiście znanemu już zaszczytnie z konkursu w Lublinie. Powodzenie na wielką skalę w należytym stosunku do sławy, jaka ją poprzedziła, odniosła Erika Morini. Jestto, jak wiadomo, wirtuozka zupełnie już pewna swego stanowiska, co też nadaje stosowną cechę jej grze i całemu wystąpieniu. Duży ton i świetność gry działają imponująco i pociągają za sobą tłumy.

Z pianistów wielkiego stylu pojawił się na estradzie Filharmonji parę razy Egon Petri, a raz Aleksander Michałowski Zapowiedziany Wielhorski nie przybył.

Symfoniczne utwory, których przemilczeć nie wypada, ze względu na ich pierwsze wykonanie na estradzie Filharmonji, nie zdobyły sobie wielkiego uznania wśród krytyki, ani też na słuchaczy wrażenia nie wywarły. „Ekstaza“ Skrjabina to poprostu dziwoląg, dający się porównać z jakąś skrajnie nowoczesną ilustracją do powieści Eversa. Dysonans i dyna-

mika święcą tu prawdziwe orgje, które dałyby się tylko przytłumić graniem dział chyba i świstem lokomotyw. Umiarkowańszą okazała się Symfonja „Le divin poème", zato jednak długością wywarła ten sam przygnębiający skutek, co tamta kakofonją i środkami dynamicznemi. Warjacje Elgara, rzecz dawniejsza już nieco, solidnie zbudowana i w stylu poważna, na punkcie pomysłów jest znowu uboższą od wyż omawianych utworów i ze stanu obojętności nie wyprowadza słuchacza.

Wielką reklamą poprzedzony odbył się też również w Filharmonji koncert kompozytorski Feliksa Nowowiejskiego. Na wzmiankę pochlebną zasługuje tu przedewszystkiem „Śmierć Ellenai" jeden z najlepszych utworów kompozytora, napisany na instrumenta smyczkowe i klarnet, a wykonany po raz pierwszy. Rzecz ładna i nastrojowa. Nowością była też „Jeruzalem" uwertura do oratorjum „Znalezienie św. Krzyża", ze względu na styl mniej jednolita i mniej szlachetna. Poza tem, program był bardzo urozmaicony, bo i uwerturę do opery „Obieżysasy" zawierał i część (najładniejszą) oratorjum „Quo vadis" (św. Piotr — p. Adam Ludwig) i pieśni i piosnki ludowe, śpiewane bardzo ładnie przez p. Hendrichównę i wreszcie na zakończenie „Marsza pretorjanów". Ale tego nie było dość kompozytorowi, który po Marszu, od pultu dyrygenckiego zaintonował Rotę, będącą jak wiadomo, jego utworem. Nieliczne audytorjum nie umiało się do tego zastosować, więc efekt nie dopisał i pozostawił po sobie niesmak. Bo wielka to szkoda, że kompozytor niezaprzeczenie człowiek uzdolniony i pełen wiedzy, a nawet i zasług, nie umie znaleźć granic dobrego smaku i podobnie jak w kompozycji tak w wystąpieniu na zewnątrz kładzie piękno i powagę tuż obok tanich, często nawet trywialnych efektów.

O wykonaniu „Fidelia" i wystawieniu opery ludowej T. Jotejki „Grajek" następnym razem.

Warszawa, 24. listopada 1919.

St. Niewiadomski.

LIST Z POZNANIA.

Ruch muzyczny w Poznaniu nigdy nie był zbyt ożywiony, teraz zaś tem mniej, o ile uwaga ta dotyczy koncertów urządzanych przez miejscowe towarzystwa lub przez agencje koncertowe. Prócz Śliwińskiego i Michałowskiego nikt dotąd Poznania nie odwiedził, a wszystko co dotąd miasto słyszało zawdzięcza właściwie ruchliwości Adama Dołżyckiego dyrektora opery. Zorganizowawszy bowiem okazałą orkiestrę złożoną z 70 członków, pracuje on z nią bardzo intenzywnie i nie tylko w teatrze, gdyż urządził dotąd dwa koncerty symfoniczne, a ilość ogólna tychże abonamentowych koncertów ma wynosić ośm w ciągu sezonu. Pierwszy złożony był z utworów Czajkowskiego: koncert skrzypcowy grała p. Irena Dubiska, poczem orkiestra wykonała Kaprys włoski i Symfonję patetyczną; drugi zaś zawierał utwory Melcera, Karłowicza i Skriabina t. j. koncert utworu pierwszego z nich, grany przez kompozytora, następnie c-moll Symfonję Skriabina i „Odwieczne pieśni" Karłowicza. Powodzenie koncertów okazało się tak nadzwyczajne, iż ogłoszono poza abonamentowemi koncertami jeszcze serję Poranków symfonicznych.

W teatrze prowadzonym przez Adama Dołżyckiego i dr. Wierzbickiego, powodzenie sprzyja tylko operze, która też pracuje nader gorliwie i zasługuje sobie na dobrą opinię, co prasa, a w szczególności niemiecka, stwierdza skrupulatnie. Opera grała dotąd 20 razy „Halkę", zawsze przy wysprzedanej sali, obok zaś niej „Straszny dwór", „Toskę" i „Werthera", wszystkie te rzeczy wystawione zupełnie na nowo. „Straszny dwór" oprócz zewnętrznej szaty w dekoracjach i kostjumach, otrzymał i pewną ilość efektownych zmian scenicznych. Opera kończy się kuligiem, krakowiak i mazur zostały zatem przełożone, a gwoli efektu i fantastycznemi figurami urozmaicone. Obecnie zajęła się dyrekcja wystawieniem „Madame Butterfly", do której namalowano specjalną kurtynę, dekoracje stylizowane na drzeworytach japońskich, horyzont ciemno granatowy wytwarzający z góry już odmienny nastrój. Rzecz prosta, że i kostjumy musiały być sporządzone specjalnie. Po „Butterfly" wystawi opera „Damę pikową" Czajkowskiego, „Fausta", „Cyganerję" i „Borysa Godunowa".

Wśród solistów prym wiedzie p. Zacharska dzięki swemu pięknemu głosowi, szkoda jednakże, iż dotąd nie pozbyła się swej znanej skłonności do obniżania, która też i wartości artystycznej całej jej pracy znaczną ujmę czyni. Bardzo rozwinął się Urbanowicz dzięki swej muzykalności i talentowi scenicznemu,

pracuje też na scenie Poznańskiej nietylko jako śpiewak, lecz również jako reżyser, w którym to kierunku nabył dużo wprawy. Bedlewicz cieszy się także niezmiennem powodzeniem, a baryton Wiśniewski robi wielkie postępy. Nadto do personalu operowego należą panie: Lilli Zamorska, Janowska sopranistka poprawna i użyteczna i Orleńska scenicznie i głosowo dobra („Butterfly") oraz pp. Wierzbicki, Górski i Prawdzic. Zespół ten składa się, jak widzimy, przeważnie ze sił młodych, potrzebuje zatem dużo pracy i to w każdym kierunku wokalnym i scenicznym, a nadewszystko muzykalnym; doskonałem uchem bowiem i prawdziwą muzykalnością wyróżniają się tu p. Zamorska i p. Urbanowicz, inni artyści mają jeszcze dużo do zrobienia w tym kierunku.

Opera Poznańska zgodnie z przewidywaniem wypowiedzianem na początku, wzięła w Teatrze Wielkim górę nad dramatem. I jest to rzeczą naturalną. Tam bowiem gdzie ją wziął w ręce zdolny i sprężysty muzyk inaczej być nie mogło. (+)

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Koło Muzyczne we Lwowie rozwija się nader pomyślnie. Członków zapisało się już przeszło 200, a wieczory „Kołowe" cieszą się coraz większą sympatją. Pogadanki z dziedziny muzyki odbywają się w lokalu własnym przy ul. Sobieskiego l. 4. II. p. wieczory zaś w małej sali gal. Tow. Muzycznego. W przygotowaniu cały szereg bardzo zajmujących odczytów z ilustr. i pogadanek.

Wydawnictwo wiedeńskie znane ogólnie pod firmą „Universal Edition" wydało znowu pewną ilość utworów Karola Szymanowskiego mianowicie fortepianowe „Les masques" i 3-cią Sonatę. Ponadto ukazała się tamże praca nieznanego dotąd szerzej polskiego kompozytora I. Rosenstocka Sonata na fortepian.

Czesław Marek znany pianista i kompozytor, niegdyś uczeń lwowskiego Instytutu muzycznego zamieszkał w Zurichu i tam poświęca się pracy kompozytorskiej, wirtuozowskiej i pedagogicznej z prawdziwem powodzeniem. Dnia 7. listopada wystąpił w Tonhalle z wieczorem Szopenowskim.

Wanda Landowska opuściła ostatecznie Berlin, gdzie przez czas wojny zmuszona była przebywać i przeniosła się na czas jakiś do Szwajcarji. We wrześniu odbyła w konserwatorjum Bazylejskiem sześciotygodniowy kurs wykładów o dawnych stylach w związku z nauką gry na klawesynie. Oprócz tego koncertowała z wielkiem jak zawsze powodzeniem w Zurichu, Bernie, Lausannie i Genewie.

Jadwiga Lachowska zbiera jak przedtem obfite laury w Hiszpanji na deskach teatru i na estradzie koncertowej. Ostatnio występowała w operze królewskiej w Madrycie, w St. Sebastian i w Bilbao.

Henryk Opieński po pięcioletnim pobycie w Szwajcarji powrócił do Warszawy. Przeważną część swej działalności za granicą obrócił na propagandę dla sztuki polskiej. W latach 1915—16 wspólnie z p. St. Korwin-Szymanowską i p. Włodzimierzem Malawskim urządził szereg koncertów polskich poprzedzanych konferencją (w Lausannie, Genewie, Fryburgu, Vevey, Zurichu, Bazylei i Bernie) napisał artykuł o muzyce polskiej do Wielkiej Encyklopedji polskiej publikowanej po francusku w Fryburgu, podobne artykuły do wydawnictwa włoskiego „Eroica" i do duńskiego Tygodnika muzycznego. Nakładem specjalnego komitetu redakcyjnego, a pod firmą Cress w Paryżu ukazała się jego Historja muzyki polskiej po francusku w nader wytwornej szacie. Do tekstu dodany jest szereg dawnych kompozycyj polskich. W r. 1916 założył Opieński w Lausannie zespół wokalny a capella złożony z wybitnych zawodowych sił śpiewackich szwajcarskich pod nazwą „Motet et Madrigal", a poświęcony wyłącznie pracy nad dawną muzyką wokalną XVI. i XVII. w., zespół ten, który występował w czerwcu w Paryżu na polskim koncercie historycznym — cieszy się dziś w Szwajcarji pierwszorzędną sławą, jako idealne połączenie głosów z artystyczną interpretacją. Kompozycje dawnych mistrzów polskich zajmują w repertuarze zespołu miejsce bardzo poważne.

Członkowie Związku Muz. ped. mają za okazaniem legitymacji prawo do nabycia zniżonych biletów na wieczory Koła muzycznego (3 K zam. 5), tudzież na wieczory czwartkowe Kasyna i Koła literacko-artystycznego (tylko panie) po 3 K zamiast 8.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów — Warszawa, 27. Grudnia 1919. Nr. 6.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . .	80·—	Marek . .	48·—
Półrocznie:	K . .	40·—	Marek . .	24·—
Kwartalnie:	K . .	20·	Marek . .	12·—

MOMENT ETYCZNY

w muzyce Beethovena.

Wiadoma to rzecz, iż poglądy na twórczość artystyczną i piękno zmieniają się z biegiem czasu nieustannie i kiedy dawniej uważano za rzecz niezbędną łączenie szlachetnych celów moralnych z rozrywką i przyjemnością, to dziś wystrzega się każdy kojarzyć morał z utworem artystycznym, pojęcia estetyczne z etycznemi, słowem: dobro z pięknem. Tem mniej przychodzi na myśl dziś komu wymagać od artysty indywidualnej nieskazitelności charakteru, jak go sobie kiedyś przed laty chyba młode panienki wyobrażały. Dzisiejszemu artyście świat pozwala na bardzo wiele, uważając go za istotę, którą talent tłómaczy z wszystkiego. Nie żąda się od niego ani hartu duszy, ani logiki w postępowaniu, wolno mu nie krępować się niczem w twórczości ani w życiu: zasadą, obowiązkiem i celem, prócz chyba zewnętrznie przez zawód nałożonego nań obowiązku osiągnięcia w sztuce twórczej czy też wykonawczej: wiedzy, wprawy, biegłości, siły, powodzenia i stanowiska. Każdą chimerę jego życia staramy się wyrozumieć, na każdy ciemny punkt zamknąć oczy, nawet każdy występek uniewinnić, pod warunkiem, że ten artysta podaje nam sztukę według naszego smaku.

Wpływu istoty moralnej na twórczość nie poddajemy wcale rozwadze, dlatego z pewnością, że doniosłości tego wpływu nie oceniamy należycie. Natomiast wymagania stawiane artyście pod względem intelektu znacznie w ciągu wieku wzrosły: artysta dzisiejszy w porównaniu ze swym kolegą muzykiem z przed stu lat, to zupełnie odmienne typy; horyzonty umysłowe jego są znacznie szersze, obejmują nieraz wielkie obszary wiedzy poza zawodową, uspołecznił się przytem, gdyż jako jednostkę wysokiej kultury umysłowej i estetycznej wciągnęło go społeczeństwo w swe koła — przestał też być istotą odrębną i wyjątkową w tym stopniu co dawniej. Ale dobro jako czynnik twórczości, działający obok poczucia piękna, zanikło w nim. Postacie Palestriny, Scarlattiego, I. S. Bacha, nabrały w naszych oczach czegoś pokrewnego z kanonizowanymi przez kościół świętymi; wierzymy, że ich przeszłość wydała, lecz nie wierzymy, ażeby się mogli w teraźniejszości pojawić. Dziwnie też brzmi w uszach naszych głos znakomitego pedagoga dzisiejszego, twórcy paryskiej Schola cantorum, gdy woła w swym kursie kompozycji o „wiarę, nadzieję i miłość“, które to cnoty zdaniem jego tak są niezbędne kompozytorowi, jak wszelka wiedza muzyczna. Byłożby tak istotnie? Bo nam wygląda ten d' Indy ze swojem nawoływaniem, na mnicha średniowiecznego, i lada

chwila, wychowanek jakiś Nietschego i Ryszarda Straussa, rzuci mu z przekąsem pytanie, czy nie należałoby może jeszcze powrócić do predylekcji dla trzyćwierciowego taktu, gdyż zdaniem biskupa Filipa de Vitry z XII. stulecia, takt ten pochodzi od św. Trójcy, źródła najwyższej doskonałości...

A jednak nad tą sprawą nie można przechodzić milcząco. Świat nowoczesny bankrutuje: okazało się, iż w ogólnej życiowej kulturze, obejmującej wiedzę i piękno, brak — kultury etycznej. Wyrzucaliśmy dobro z form zewnętrznych, z obyczajów, ze sztuki, tak że w końcu ulotniło się ono zupełnie. A muzyka, to najsubtelniejsze zwierciadło ruchu odbija ten brak dokładnie. I dopiero teraz, gdy z nami źle, poczucie tego braku zaczyna napowrót wyrastać gdzieś z ukrycia, bo w głębinach duszy na dnie zachowało się niewątpliwie. I nie co innego jak to właśnie poczucie sprawia, iż mimo kruche etyczne podstawy Ryszarda Wagnera i wyrafinowaną przewrotność Ryszarda Straussa, dwóch w epoce poromantycznej, zdaniem wielu, najgenialniejszych muzyków po Beethovenie, tenże Beethoven utrzymuje się ciągle na swojem najwyższem stanowisku w sztuce, którego mu dotąd nikt z najśmielszych nie zaprzeczył. Poczucie to, również sprawią, że dla wysokiej moralnej wartości twórcy IX. symfonji mamy uwielbienie, którego nie zagłuszył dotąd krzyk dysonansów nowoczesnych i nie stłumiła bezmierna dynamika dźwiękowa. Mocarza tonów większego nad Beethovena sztuka dzisiejsza nie posiada, rzecz to wyznawana ogólnie. I nie stoi tej wierze na przeszkodzie ani wielkość jego serca, ani surowość i wzniosłość zasad, któremi się w życiu i twórczości swej kierował, ani czystość charakteru przy wielkiej jego mocy, jakiej drugiego przykładu dzieje sztuki nam nie podają. A jakkolwiek środki nowoczesnej muzyki są znacznie bogatsze, niż były temu lat sto, to przecież ten Beethoven nie uronił nic z potęgi olbrzyma i stoi na niebotycznej wyżynie, w całym majestacie prostych linij swoich tematów, spiżu swojej harmonji i męskiej, wspaniałej powagi kształtów symfonicznych.

Spoglądając ku tej podziśdzień przez nikogo nie osiągniętej wyżynie, nie możemy przypisywać mocy jego utworów i ogromu pracy twórczej, tylko wysokiemu uzdolnieniu muzycznemu, chociażbyśmy je nawet mieli nazwać wyjątkowem, zjawiskowem. Bo naprzód istniały, jak dzieje sztuki wykazują, uzdolnienia muzyczne bardziej wyjątkowe, prawdziwe fenomena jak Bach i Mozart, a nawet Mendelssohn, Liszt i inni. A następnie, wiadomo, iż Beethoven z łatwością nie tworzył; przeciwnie, mozoł był chlebem codziennym jego pracy, jakkolwiek światłość wielkiego ducha rozjaśniała drogi jej nieustannie. Czemże jednak innem była ona wobec tego, jeżeli nie wykonywaniem twardej służby u ideału? Tej służby, którą zacytowany już poprzednio idealista-pedagog uważa za obowiązek artysty i zalicza do zakresu nadmienionych trzech cnót. I czemże była innem, jeżeli nie w i a r ą zniewalającą do poznania, a tem samem do wznoszenia się po szczeblach istnienia ku najwyższej Istocie; jeżeli nie n a d z i e j ą uczącą wyżej cenić przyszłość niż teraźniejszość i składać w dziełach podatek na rzecz późniejszych pokoleń; jeżeli nie m i ł o ś c i ą, nakazującą artyście kochać swój cel; bo miłość jest jedyną podstawą tworzenia, ona — wielka, boska, ogarniająca współczuciem świat cały?..

A więc nie same zdolności, nie wiedza tylko i biegłość mistrzowska, nie nawet wyobraźnia artystyczna i popęd twórczy, dawały początek Beethovena dziełom; lecz ten najwyższy idealizm wykwitający z głębin jego serca i umysłu — wiara w potęgę Dobra!

Jednym z najpiękniejszych dokumentów tej wiary Beethovena jest niezaprzeczenie słynny jego testament Heiligenstadtski. Gdyby się nawet nie znało szczegółów życia mistrza, to sam ten testament wystarczyłby, aby poznać serce, które w dniach rozpaczy spowodowanej nieszczęściem osobistem, wydało ten przejmujący krzyk żalu sądem niesłusznym wywołanego. „Boże, wszak patrzysz w głąb duszy — mówią tam usta, co nigdy nie splamiły się kłamstwem — znasz ją i wiesz, że w niej jedynie miłość do ludzi i cześć dla dobra mieszkają. A wy, ludzie, jeżeli kiedyś czytać te słowa będziecie, pomyślcie, iż byłem przez was skrzywdzony, bo wbrew wszystkim przeszkodom przez naturę mi stawianym, czyniłem wszystko, co było w mej mocy aby być godnym imienia Artysty i Człowieka!“...

Jeszcze silniejszym, pomnikowym dowodem stwierdzającym wysokie pojęcia moralne i etyczne Beethovena, pozostanie na wieki jedyna opera jego: „Fidelio“. Opera?.. Tak, z nazwy i formy czysto zewnętrznie branej — niewątpliwie, ale w gruncie rzeczy dzieło muzy-

czne, z którem ta konwencjonalna nazwa mało ma wspólności. Bo „Fidelio" jest raczej apoteozą wierności i miłości, wypowiedzianą językiem dźwięków, jest raczej emanacją najtajniejszych pragnień wielkiego twórcy, wcieleniem jego najgórniejszego ideału skoncentrowanem tak dalece w formach muzycznych, iż wszystko, co w tej „operze" jest teatrem: figury, akcja, tekst, dialogi, stoi daleko poza niemi i wydaje się tylko niezbędnym stafażem, bez którego urzeczywistnienie ideału nie byłoby możliwe.

Rzeczą niemniej charakterystyczną jest to, że Beethoven w swem wzniosłem pojmowaniu zadań i celów sztuki, nie uznawał współczesnego teatru (dzisiejszy tem mniej łaski znalazłby w oczach jego), któremu zarzucał zbytek swobody, poprostu rozwiązłość. Mozartowi nie chciał nigdy przebaczyć, że mógł się zniżyć do przedmiotów tak niecnych jak „Don Juan" lub „Wesele Figara", w których miłość przedstawiono lekkomyślnie, płytko i gorsząco. Czując zaś w sobie ogromne zasoby sił twórczych, chciał raz przemówić sam językiem dramatycznym silnie i gorąco, aby na deski teatru wprowadzić pierwiastek dobra, nie w postaci konwencjonalnego morału na końcu sztuki, godzącego „przyjemne z pożytecznem" po całowieczorowej pustocie, lecz w postaci całkowitej koncepcji muzyczno-dramatycznej wzruszającej słuchacza do głębi.

Poszukiwania tekstu trwały długo. Mistrz zwracał się myślą do bohaterów starożytności i do wielu szczytnych dzieł współczesnej sobie literatury, najżywiej go zajmowała idea „wiernej miłości" tego — zdaniem R. Wagnera — naczelnego dogmatu życiowego Beethovena. W jednej z dawniejszych prac niemieckich o Beethovenie czytałem (autora nie mogę sobie przypomnieć) iż zastanawiał się również i nad miłością Zygmunta Augusta do Barbary Radziwiłłówny*). Poszukiwania te włożyły mu w końcu do ręki francuskie libretto „L' amour conjugal", i chociaż mistrz zdawał sobie niewątpliwie sprawę z tego, że dostarczony tekst nie stoi na wysokości dzieła literackiego i nie jest dramatem wielkiego stylu, tylko raczej robotą dla użytku scenicznego, to przecież postanowił napisać muzykę do tegoż libretta dlań przetłómaczonego, przeświadczony z góry, że muzyka stanie się tu wszystkiem i przemówi za poetę, za wiersz, za wyrazy i akcję, i że w niej zmieści się dramat wraz z umiłowaną ideą. Usposobiła go zaś do tego ta okoliczność, iż przedmiot odpowiadał życzeniom i zamysłom jego, jako wolny od wszelkich marności spektaklowych: baletu, błyskotek zewnętrznych, intryg miłosnych i wszelakiej frywolności. Sama powaga aktu poświęcenia się żony, wybawiającej męża z rąk niewoli i śmierci, wystarczała mu całkowicie.

Nie jest celem szkicu tego rozbiór „Fidelia". Jakie znaczenie ma wielkie to a jedyne dzieło sceniczne Beethovena wiemy wszyscy. Może być, że raczej należałoby je do rzędu oratorjów zaliczyć, a może do rzędu utworów symfonicznych. Może być nawet, że ze strony twórcy zaszła tu jakaś omyłka ze względu na scenę i na publiczność, tę po wszystkie czasy tłumną masę, żądną właśnie spektaklu. Ale fakt to niezaprzeczony, że nam dał we „Fidelio" muzykę wielkiej siły, wielkiej powagi i wielkiego stylu; że na deskach sceny stanął z całą prostotą i naiwnością swojego wielkiego serca i przyniósł nam to, w co sam wierzył i co sam ukochał — czystość duszy; i że wyspiewał w niej hymn swój na cześć Dobra.

Pierwiastek etyczny występujący w tem dziele Beethovena niebyłby trudny do odnalezienia w całym szeregu dzieł innych. Nie leży to jednak w granicach szkicu rzuconego pod wpływem wprowadzenia „Fidelia" na scenę polską (w Warszawie dnia 10. listopada 1919). Zdaję też sobie dokładnie sprawę, z czem pozostaję dłużny wobec czytelnika. Niewątpliwie bowiem, nasuną mu się dwie uwagi: jedna, odnosząca się do kwestji, w jakim stosunku znajdują się zasady Beethovena do szczegółów jego muzyki t. j. do form zewnętrznych, zapomocą których nadał on wyraz swoim intencjom; a druga ogólniejsza, dająca odpowiedź na pytanie, czy, i o ile muzyka może stać się wyrazem tego rodzaju intencyj. Obydwie kwestje prowadzą nas na pole bardzo szerokie, którego zmierzyć i zbadać jednym krokiem i jednym rzutem oka nie można. Pozostawiając je zatem nierozwiązane, mogę się oprzeć jednakże na czynniku w muzyce conajmniej tak nieomylnym jak badanie, a tym jest wrażenie, zarówno w znaczeniu dodatniem jak i negatywnem.

Wrażenie — a mówię tu o muzyce, o ile ją sobie wyobrazić można, w oderwaniu od tekstu — jest nieustannie podniosłe, i nie daje

*) Thayer, główny biograf Beethovena nie wspomina o tem.

się odczuwać bez odpowiedniego usposobienia słuchacza. Dlatego też wobec niezakwestjonowanej doskonałości tworu artystycznego, zarówno wrażenie jak i brak tegoż, świadczą o jednem i tem samem. Słuchacz, któryby nie odczuł całej głębokości sceny więźniów w II. odsłonie „Fidelia“ nie ma co robić na przedstawieniu i lepiej uczyni, opuszczając je w czas. Ten natomiast, co już w pierwszym duecie i kwartecie zrozumiał całą powagę i czystość stylu, objawiającą się nawet w ustępach opery humorystycznych, lżejszych, lub tylko potocznych, okaże się z pewnością łatwym do wzruszenia, wobec scen większej doniosłości i siły.

Ale bez odczuwania tej strony głęboko moralnej, do Beethovena w ogóle zbliżać się nie wolno. *St. Niewiadomski.*

L. BINENTAL.

ŻYWE MUZEUM MUZYCZNE.

I.

Często zadawałem sobie pytanie, czemu ogół więcej interesuje się przeszłością sztuki plastycznej niż muzycznej. Widzimy na całym świecie mnóstwo osób, zwiedzających kościoły gotyckie i pałace epoki renesansu, zachwycających się po muzeach malarstwem średniowiecza, odrodzenia, wieku XVII. i XVIII., ceramiką grecką, włoską lub perską, rzeźbą grecką czy egipską, widzimy oglądających stare brokaty lub meble Ludwików, sztychy i miniatury, cyzelerską robotę stuleci ubiegłych, medale włoskie renesansu, czy to miniatury iluminowane francuskie lub flamandzkie. Rzadszem o wiele zjawiskiem u szerszych mas jest chęć zaznajomienia się z dawnemi arcydziełami muzycznemi. A czyżby wartość dzieł plastycznych była większa od wartości spuścizny artystycznej mistrzów tonu? Czyżby w ich dziełach nie było wielkiego natchnienia; czy w dziedzinie twórczości muzycznych niema ekwiwalentów mogących zapomocą kombinacji tonów, melodji i rytmu poruszyć równie głęboko naszą zdolność odczucia piękna, jak rzeźba Fidjasza, fresk Fra Angelica, rysunek Leonarda da Vinci, sztych Dürera, obraz Mantegui lub postać madonny średniowiecznej z drzewa? Czy niema w dawnej muzyce nic takiego, co mogłoby nas wprowadzić w ekstazę mistyczną, wlać w nas to ukojenie i spokój ducha, jakie nam daje światło kościołów gotyckich spływające z kolorowych witraży; czyżby muzyka minionej epoki nie zapisała się złotemi zgłoskami w historji sztuki?

Prawdą jest, że nie w tym samym momencie historycznym przejawiają się wszystkie sztuki z jednakową mocą, z tą samą niezłomną wolą uwiecznienia się; nie wszystkie osiągają jednocześnie apogeum swego rozwoju. Zapewne, sztuka plastyczna wieku XIV. stoi wyżej od muzyki tego wieku, to samo da się powiedzieć o stuleciu XV. i XVI., lecz później linje, po których rozwój sztuk kroczy, idą równolegle, a już bezsprzecznie Bach i Händel nie mają sobie równych przedstawicieli plastyki z wieku XVIII.

Posłuchajmy dzieł mistrzów należących do dawnych szkół muzycznych: Niderlandzkiej, Rzymskiej, Neapolitańskiej, Weneckiej i i., posłuchajmy wirginalistów angielskich, kompozytorów niemieckich i francuskich, przedstawicieli muzyki oratoryjnej, operowej, instrumentalnej, posłuchajmy mszy Palestriny, motetów Vittorii, madrygałów i oper Monteverdego, utworów Josquina de Pres, Orlanda di Lasso, Claude le Jeuna, Cacciniego, Caldary Frescobaldego, Couperina, Lully'ego, Rameau, Schütza, Mattesona, Kuhnaua, Dittersdorfa, obu Gabriellich, obu Scarlattich i Corellego, anglików Byrda, Gibbonsa i Purcella, wreszcie Handla i Bacha — a staniemy wobec nieprzeniknionej tajemnicy ducha, który się przejawia z tą samą mocą i potęgą ekspresji we wszystkich sztukach. Wszyscy ci mistrzowie godni są tego, by nie byli wyłączną tylko własnością muzykologów, godni są by okurzano ich dzieła z pyłu wiekowego i przywoływano do życia, aby nas wzruszali potęgą swojej harmonji i swego kontrapunktu, swem szczerem natchnieniem, prostotą z jaką wyrażają gamę całą uczuć ludzkich, otrzymując zapomocą prymitywnych środków niebywałą siłę kolorytu.

Gdzież więc szukać przyczyny tej obojętności, z jaką ludzie odnoszą się do dawnej muzyki? Tłómaczę to sobie przedewszystkiem różnicą zachodzącą pomiędzy istotą sztuki plastycznej i muzycznej. Plastyka przejawia się w przestrzeni, istnieje realnie, ujęta w formę, której całość jesteśmy zdolni ogarnąć odrazu. Muzyka przejawia się w czasie: wraz z umilknięciem ostatniego dźwięku utwór muzyczny przestaje istnieć realnie. Gdy słuchamy utworu muzycznego, poznawanie nasze przechodzi przez proces syntezy: z cząstek, a więc z mo-

tywów, idei, zdań, okresów stwarzamy sobie w myśli całość. Ludzie, nie posiadający wybitnych zdolności muzycznych muszą wielokrotnie słuchać tego samego utworu, by zachować go w pamięci, stąd poznawanie kompozycyj muzycznych wymaga więcej wytrwałości od miłośników sztuki niż poznawanie dzieł plastycznych. Analfabetyzm w stosunku do muzyki dawnych epok ma również swe źródło w braku czynników szerzących zamiłowanie do dawnych arcydzieł. Otóż idzie mi tu przedewszystkiem o artystów zamiłowanych w starej muzyce, którzyby rozumieli, że nietylko dzieła współczesne lub doby wczorajszej mają być wielkiemi, że tylko kształty] zewnętrzne przechodzą pewne transformacje, piękno jednak wewnętrzne we wszystkich arcydziełach przejawia się z jednakową mocą. Szłoby więc głównie o tych, którzy staliby się czynnikiem artystyczno-pedagogicznym i kształcili czynnik bierny — publiczność, światłą i zamiłowaną w muzyce przeszłości, aby powstać mogło, że się tak wyrażę żywe muzeum muzyczne.

Od niedawna dopiero ruch w celu zaznajamiania się z dziełami dawnych mistrzów przybrał formę realną. We wszystkich kulturalnych środowiskach zamiłowani w dawnej epoce artystyści wespół z muzykologami tworzą stowarzyszenia, które mają na celu gruntowne zapoznawanie szerszych mas ze starodawną muzyką. Widzimy w Niemczech, Anglji, Francji i innych krajach związki chorałowe: Bachowskie, Händlowskie, Purcellowskie itp. Działalność tych związków daje wyniki wspaniałe, nietylko pod względem artystycznym, lecz i pedagogicznym.

W Paryżu naprzykład, Charles Bordes uczeń Cezarego Francka, zapalony miłośnik dawnej muzyki, tworzy w końcu ubiegłego stulecia związek śpiewaków Św. Gerwazego, który wykonywa najpiękniejsze dzieła mistrzów polyfonji wokalnej, a więc daje kolejno dzieła: Orlanda di Lasso, Vittorii, Lotti'ego, Carissimi'ego, Palestriny itd. słowem, odtwarza repertuar kaplicy sykstyńskiej. Bordes, ufny, że pracuje dla dobrej sprawy, nakreśla swej działalności jak najszersze kręgi, zakłada miesięcznik p. t. „Tribune de St. Gervais" potem wespół ze znakomitym organistą Aleksandrem Guillemant i z Wincentem d'Indy otwiera słynną szkołę muzyczną „Schola cantorum", w której co kilka tygodni rozbrzmiewają na koncertach największe arcydzieła od Claudia Monteverdi'ego aż po Missę Solemnis Beethovena.

My niestety, nie posiadamy żadnego związku tego rodzaju, a są nam potrzebne, aby wespół z największymi twórcami Zachodu powołać do życia Gomółkę, Leopolitę, Wacława z Szamotuł, Szadeka, Zieleńskiego i innych. I właśnie dziś byłaby pora najlepsza do tego, aby pomyśleć o zakładaniu „Żywych muzeów muzycznych"; gdy bowiem raz przerwana działalność dawnych towarzystw trudną jest nieraz do podjęcia na nowo, to tworzenie grup śpiewaków i instrumentalistów chociażby niewielkich, pod nowem hasłem odrodzenia dawnej muzyki polskiej, może przecież znalazłoby oddźwięk w duszy naszych miłośników sztuki.

Z OPERY LWOWSKIEJ.

Lwowski sezon operowy rozpoczął się tym razem z znacznem opóźnieniem, bo dopiero z końcem października. Na początek wystawiono Moniuszki „Straszny Dwór" w znanej dawnej obsadzie z pp. Argasińską-Choynowską i Hodakowską oraz Łowczyńskim, Niżankowskim i Okońskim w głównych partjach. Przedstawienie widocznie było starannie przygotowane; rytmika, dynamika i tonalna treść muzyczna nie wykazywały braków, a całość tchnęła polotem artystycznym. Widać było w tem wszystkiem ambicję kapelmistrza p. Bronisława Wolfstahla, który po dłuższej przerwie znowu zasiadł przy pulpicie dyrygenta.

Zupełnie inaczej wypadło drugie przedstawienie. Verdiego „Rigoletto" wymaga innych śpiewaków, niżeli ci, których nasza scena dzisiaj posiada. Z wyjątkiem bowiem p. Argasińskiej, która jedyna stanęła na wysokości artystycznej, nikt z wykonawców nie odpowiedział wymaganiom kompozytora, a więc ani p. Łowczyński w roli Księcia, ani p. Kiersnowski w partji Rigoletta, do której nie posiada niezbędnej świeżości głosu, ani wybitniejszych zalet aktorskich. Obsady ról ważniejszych siłami z operetki powinno się na przyszłość zaniechać. Na większych scenach partje drugorzędne śpiewają częstokroć artyści wybitniejsi, aby tylko przyczynić się do utrzymania ogólnego poziomu artystycznego. — Bez porównania lepiej wypadło przedstawienie „Opowieści Hoffmana" Offenbacha; tu każdą partję powierzono odpowiednim siłom, tak, że całość dawała nawet bardzo wymagającemu słucha-

zowi całkowite zadowolenie artystyczne. P. Bandrowska w potrójnej roli (Olimpia, Giulieta, Antonja) potrafiła rozwinąć wszystkie zalety swego talentu a pięknym głosem, zupełnem opanowaniem strony muzycznej i szczerością gry umiała sobie pozyskać ogólne uznanie. P. Łowczyński również dał całość artystycznie zaokrągloną, posługując się dużą rutyną i wybitną muzykalnością. Do najdrobniejszych szczegółów scenicznie wykończoną postać daje p. Okoński zwłaszcza jako Dapertutto; charakteryzacja, kostjum i mimika starannie obmyślane, opanowanie strony muzycznej zupełne; oto zalety sprawiające, iż słuchacz mimowolnie ulega złudzeniu, które artysta wywołać pragnie. Całemu przedstawieniu „Opowieści" kapelmistrz p. Lehrer umiał nadać należytą oprawę muzyczną.

W Leoncavalla „Pajacach" p. Argasińska-Choynowska (Nedda) dała całość wysoce artystycznie obmyślaną i do drobniejszych szczegółów konsekwentnie przeprowadzoną. Czystość intonacji, myzykalność w frazowaniu, a przedewszystkiem piękne brzmienie metalicznego głosu składają się na ogólne wrażenie. Interesująco pod względem aktorskim pojmuje p. Okoński partję Tonia, bo jako człowieka umysłowo upośledzonego. (W podobny sposób pojmował partję Tonia sławny Bakłanow); ujęcie zaś roli z tego punktu widzenia jest w każdym razie ciekawe, nie szablonowe. Głosowo p. Okoński był świetnie dysponowany. P. Ignacy Mann jako Canio rozwija swój przepiękny głos z zupełną swobodą i potrafi sobie nim zdobyć słuchacza, o ile tenże zalety głosowe stawia znacznie ponad aktorskie. — W „Rycerkości wieśniaczej" wcale korzystnie przedstawił się głos tenorowy p. Gajeka jako Turidu. Sympatyczny organ, pełna i dźwięczna średnica i staranność w opracowaniu roli, oto znów jego walory. W tejże „Cavalerji" Santuzzę śpiewała p. Korolewicz-Waydowa, po dłuższej przerwie wracająca na naszą scenę. Partja ta zdaje się nie we wszystkiem odpowiadać jej warunkom scenicznym; akcenty dramatyczne, w które ta rola obfituje, nie dały artystce sposobności do swobodnego rozwinięcia swego pięknego głosu, a że to słuszna uwaga, mieliśmy dowód w „Tosce", gdzie szeroka kantylena pozwala artystce swobodnie głos rozwinąć, na którym ząb czasu jeszcze żadnych nie pozostawił śladów. Pod względem aktorskim p. Waydowa nigdy nie była wybitną, lecz metaliczny dźwięk jej sopranu i sztuka oddechu dopuszczająca łatwość wyspiewania najdłuższych nawet fraz muzycznych, znamionują dostatecznie wielką artystkę, jaką p. Korolewicz-Waydowa była, jest i będzie.

Do bardzo starannie przygotowanych przedstawień zaliczyć należy wznowienie „Aidy". Obsada ról trafna, chóry i zespoły dobrze wystudjowane, w czem głównie zasługa p. Wolfsthala. Wystawa wcale pokaźna, reżyserja obmyślana starannie. P. Korolewicz-Waydowa wprawdzie w zespołach szwankowała co do intonacji, lecz za to w ustępach solowych (a jest ich w tej operze bardzo wiele) zachwycała pięknością głosu, trafnem odczuciem i zrozumieniem muzyki. Godnym jej partnerem był p. Woliński, którego debiut w partji Radamesa wypadł jak najkorzystniej. Głos dobrze ustawiony, o metalicznym dźwięku, znacznej sile i barwie wybitnie tenorowej, tak w górnej pozycyi jak i średnicy, — oto zalety artystyczne, które można jeszcze znacznie rozwinąć. W małej roli posłańca debiutował pomyślnie p. Wikliński. Pani Green śpiewała Amneris z powodzeniem, zwłaszcza scenę w szóstej odsłonie. P. Horner jako Ramfis wykazał piękny materjał basowy, który jednak w zespole okazał się niewystarczającym. Jak zawsze doskonałym w masce i grze aktorskiej był p. Okoński (Amonastro). Świetnie głosowo dysponowany w wielkim duecie nad Nilem zainteresował wszystkich i zasłużył na uznanie całkowite.

Grd.

UTWORY
nadesłane do oceny.

Józef Rosenstock. Sonata na fortepian op. 3. wydana w Universal Edition.

Krakowianin p. Józef Rosenstock należy do rzędu najmłodszych pianistów polskich. Wyszedł niedawno ze szkoły I. Lalewicza. Sonata jego jakkolwiek nosi cyfrę 3-go opusu, jest dotąd jedynem dziełem roznoszącem szerzej nazwisko kompozytora przedtem nieznanego. Wyszła w edycji światowej, co ją bezsprzecznie w dobrem świetle stawia. Składa się z trzech części utrzymanych nie na jednakim stopniu inwencji, lecz w jednakiem napięciu pianistyczności, będącej zdecydowaną na pewne zaletą utworu.

Najlepszą jest bezsprzecznie część pierwsza Sonaty. Kompozytor należy do zwolenni-

ków tonalności, przeprowadza raz obraną tonację wraz z jej pokrewnemi w sposób wymagany przez dawne zasady formy; nowoczesność zaś swą wypowiada traktowaniem dysonansu, w czem jednakże umie utrzymać i zdrową logikę i należytą miarę. Za najmniej szczęśliwą uważać można ostatnią część. Druga brzmi niby romans lub nawet nokturn, miękko i powabnie, może więc niezupełnie w sonatowym stylu, daje się jednak zagrać wdzięcznie i znajdzie z pewnością wielu zwolenników. Trudności techniczne sonaty znaczne, nie wykraczają poza granice wykonalności.

st. n.

K. Szymanowski. III-me Sonate op. 36. Piano solo Universal-Edition.

Jeszcze niedawno jeden z krakowskich krytyków, gorący, bezwzględny wyznawca K. Szymanowskiego, dawał się z tem słyszeć, że młody ten a płodny kompozytor na pewne wstąpił na drogę umiarkowania, i że spostrzegłszy, iż w swym modernistycznym biegu wziął rozpęd za wielki, zawraca obecnie ku formom muzycznym mniej jaskrawo odbijającym od form dawniejszych.

Sonata leżąca przed nami, najnowszy utwór K. Szymanowskiego, wcale o tem nie świadczy. Zupełnie przeciwnie nawet, wskazuje niezbicie, że kompozytor jeszcze dalej poszedł pod każdym względem, to znaczy, że wziął całkowicie rozbrat z tonalnością, że buduje współdźwięki niemające nic wspólnego z harmonjami normalnemi, albo też zawierające conajwyżej ślad tylko pewien dawniejszego systemu akordowego, że daje tylko pewne urywki, pewne przebłyski melodji, podobnie jak i formę całości rozluźnia całkowicie zrywając wszelkie więzy narzucone przez dawny sposób myślenia.

Sonatę swoją notuje Szymanowski bez jakichkolwiek znaków przykluczowych, na pozór więc w C-dur, przez cały jednak czas trwania tej muzyki, ucho ani razu nie zdoła odróżnić zdeklarowanej jakiejś tonacji, dopiero końcowa fuga tem się zaznacza, iż zaczyna ją nuta e poprzedzona gamą e-dur i kończy nuta e; a że charakterystycznym momentem tematu fugi są nadto dwie czyste kwarty: fis, h, e; przeto ma się wrażenie tonacji e-dur, więcej jednak optyczne niż akustyczne, bo już szósta z rzędu nuta tematu (ais) obala ją w zupełności, nie pozwalając później ani razu na jakieś tonalnie jasne wypowiedzenie się, mimo, że pierwsza odpowiedź tematu jest zrobiona prawidłowo. Szymanowski zdaje się nawet zupełnie rozmyślnie unikać momentów tonalnie jasnych, i jest w tem równie konsekwentnym, jak w harmonji, nie przynoszącej ani razu trójgłosu wielkiego lub małego, chyba że pojawi się on w towarzystwie jakiejś nuty dysonującej, lub kilka razy w ciągu Sonaty jako przewrót kwartsekstowy, oczywiście w sąsiedztwie dwu akordów zupełnie dysonujących i atonalnych. Szeregi kwint, kwart, sekund i septym są, rzecz prosta, chlebem powszednim u Szymanowskiego w fazie obecnej. Co do formy, to jest ona stosunkowo uszanowana, ale w pewnych tylko ze względu na przyjęty system granicach, to znaczy, że podobnie jak motywy przez naśladowanie lub powtarzanie dosłowne, tworzą podstawę konstrukcji tej muzyki, tak i pewne większe jej grupy rozmieszczane analogicznie, podają słuchaczowi to, czem w dawnej sonacie był pierwszy temat i drugi, grupy przejściowe, powroty, przeróbka i zakończenie. Cały ten ruch jednak odbywa się bez zachowywania wymaganego dawniej stosunku tonalnego, chyba więc tylko w jakiemś dowolnem wyższem lub niższem brzmieniu, stosownie do zasady niepowtarzania myśli głównych bez zmian. Zasada ta w rozwoju formy nowoczesnej doprowadzona do krancowej swobody, przynosi w końcu jak widzimy — bezład na wszystkich prawie punktach.

Jeżeli zaś nie można tu jeszcze mówić o bezładzie całkowitym, to zawdzięczamy to głównie rytmowi. Rytm jest właściwie w kompozycji Szymanowskiego wszystkiem. Słuch trzyma się w pierwszym rzędzie rytmu, śledzi jego bieg przed innemi zjawiskami, do których naprzód należy napięcie dynamiczne ze wszystkiemi swemi odcieniami, jakoteż cała strona agogiczna, polegająca na akcentach i uderzeniach rozmaitej długości, a potem — koloryt dźwiękowy. Poczucie tonalne w dawnem pojęciu nie jest tu słuchaczowi potrzebne, tylko raczej odczucie stopniowania barw wyższych lub niższych. Podobnie ma się rzecz z poczuciem następstwa pewnych określonych akordów należących, jak się dawniej mówiło do gamy. Niema tu gamy więc niema i stopni, brak zatem zupełny tej pewnej do następstwa stopni przywiązanej logiki. Rieman ze swemi funkcjami nie ma tu nic do powiedzenia, a ci, co począwszy od Rameau tę sa-

mą logikę (w innej tylko formie) za prawo muzyczne podawali, także muszą zamilknąć. Podobnie ma się rzecz i z dysononsami. Ponieważ konsonans jest prawie zupełnie wyrzucony, przeto ucho nie ma nic do wyboru jak tylko wśród dysonansów szukać sobie łagodniejszych lub dokuczliwszych współdźwięków i do otrzymania tej dążyć różnicy, jaką się robiło dawniej między dźwiękiem zgodnym a niezgodnym. Naturalnie, że w takim razie, wielka sekunda zajmie miejsce konsonansu, a mała — dysonansu i t. p. Będzie to rzeczą osłuchania się.

Co do melodji, to jakiejś oryginalności w dawnem znaczeniu słowa, trudno w niej dopatrzyć, główny motyw sonaty składa się z czterech nut chorału kościelnego, tych samych, co Mozart użył w swej symfonji, jeszcze żywiej jednak z powodu rytmiki swej przypomina skromną etudę Jensena nr. 1. Oryginalność melodji u Szymanowskiego, nie leży zatem w rysunku, lecz raczej w atonalności. Forma całości jest jednoczęściowa, zawiera jednakże w sobie podobnie jak inne tego rodzaju nowoczesne utwory, ślady dawnych czterech części z adagiem i scherzem we środku.

Jeżeliby się ktoś uporczywie chciał trzymać dawniejszej harmonji i dawniejszych zasad tonalnych, to sobie z Sonatą Szymanowskiego rady nie da. Słuchając jej, trzeba się tego wyzbyć koniecznie. Zostanie ona w takim razie kompozycją o silnym jeszcze szkielecie rytmiczno-dynamicznym. Ale treść jej dźwiękowa przedstawi się nam jak powłoka organizmu, w którym tli niezaprzeczenie jakieś życie, życie to już jednak w ostatnim swym przedśmiertelnym momencie.

Oceniać utwór Szymanowskiego ze stanowiska „piękna", jakby sobie życzył tego zapewne niejeden miłośnik muzyki, nie jest rzeczą możliwą. A jeżeli niedorzecznością byłoby odmawiać kompozytorowi niepospolitych zdolności, wiedzy i łatwości kombinowania (nadewszystko!) to również nonsensem byłoby silić się na odnalezienie w jego utworze życiowej krasy, zdrowia i sił, bo ich tam najgorętszy wielbiciel dopatrzeć nie może.

Niemniej i do załamywania rąk powodu niema. Bo i groby są na to, aby na nich nowe wyrastało życie. *St. Niewiadomski.*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Józef Mann pierwszy tenor opery berlińskiej wystąpił w Warszawie z koncertem urządzonym przez agencję M. Turka i kilkakrotnie na scenie Teatru Wielkiego. Artysta zarówno w koncercie, jak i w operze wywarł wrażenie niepospolite, zwłaszcza na inteligentnej muzykalnej części audytorjum. W koncercie odśpiewał sporą ilość pieśni polskich i dwie arje, oraz cały szereg naddatków; w operze odtworzył Eleazara i Lohengrina (dwukrotnie), które to partje przyniosły mu żywe aplauzy przepełnionej sali jakoteż jednomyślne uznanie krytyki. Charakter głosu Manna jest bohaterski z pewnym odcieniem lirycznym, sposób traktowania śpiewu wysoce artystyczny i muzykalny gra rozumna i w pewnych granicach umiarkowania trzymana. Wymowa polska czystości nieskalanej stała się przedmiotem ogólnego podziwu. Mimowolnie nasuwało się pytanie, czy do Berlina potrzebaby może naszych śpiewaków wysyłać, aby się nauczyli czysto i wyraźnie polski tekst operowy wymawiać?

II. Ogólne zebranie polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego odbyło się w niedzielę, 30. listopada. Przewodniczący, w zastępstwie nieobecnego prezesa prof. Niewiadomskiego, prof. Głowacki, poświęcił parę gorących słów pamięci zgasłego niedawno ś. p. W. Barącza, członka P. Z. M. P., poczem nastąpiło sprawozdanie sekretarki i skarbniczki. Okazało się, że wynik finansowy I. zbiorowego popisu uczniów był nadspodziewanie dobry; termin następnego popisu uchwalono na 11. stycznia, termin zgłoszeń do 4. stycznia.

Przyjęto do wiadomości ogłoszenie konkursu dla młodzieży znane już czytelnikom „Gazety muz." z poprzedniego numeru.

Uchwalono dnie świąteczne na rok 1920 obowiązujące wszystkich członków P. Z. M. P. przy udzielaniu lekcyj muzyki a mianowicie: 1. i 6. stycznia, 2. lutego, Wielkanoc od W. środy do wtorku włącznie, 25. marca, 3. maja, Wniebowstąpienie, 2 dni Zielonych świątek, Boże Ciało, 29. czerwca, 8. i 29. września, 1. i 2. listopada, 22. listopada (oswobodzenie Lwowa) 8. grudnia i 23—28 grudnia włącznie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Styczeń 1920. Nr. 7. i 8.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

60-ta ROCZNICA ZAŁOŻENIA WARSZAW. KONSERWATORJUM.

Uroczystym koncertem postanowiło warszawskie konserwatorjum uczcić pamięć swego sześćdziesięcioletniego istnienia. Przywodząc na pamięć współczesnych pokoleń nazwisko założyciela tej instytucji, możemy dzisiaj z innem niż się to dziać mogło lat temu kilka, uczuciem poświęcić mu słów kilka, oddając równocześnie hołd pokłonny tym wszystkim dziś już nieżyjącym, którzy za najcięższych dla naszej wolności lat, pracowali niestrudzenie dla idei sztuki polskiej. — Pracując dla tej idei dawali przykład żołnierza, który posterunku swego nie opuszcza nigdy i choćby miał paść na stanowisku nie doczekawszy się nawet błysku nadzieji, iż jego służba na coś istotnie przydać się będzie mogła — trwa do ostatniego tchu życia swego, wiedząc i wierząc iż z tej jego wytrwałości przyszłe pokolenia — kiedyś korzyść odniosą. Dzięki tej wytrwałości artystów muzyków i pedagogów ubiegłej epoki mieliśmy zawsze narodową polską sztukę, która w czasie naszego politycznego niebytu świadczyła o naszem istnieniu. — Apolinary Kątski był typem dobrego obywatela, który swą sławę artysty oraz swe wysokie (z tej sławy płynące) stosunki na dworze petersburskim umiał wyzyskać dla polskiej sprawy. Tylko bowiem dzięki swym staraniom jako nadworny solista Aleksandra II-go wyjednał on w r. 1859 reskrypt cesarski pozwalający na otwarcie „Instytutu muzycznego“ w Warszawie. Instytutu — broń Boże — konserwatorjum.

Podług czynowniczej logiki moskiewskich ministrów, Polacy jako naród podbity nie mieli prawa posiadania szkoły, któraby nazwaniem swem mogła przypominać petersburską lub moskiewską muzyczną uczelnię. — Oczywiście ów wspaniałomyślnym reskryptem dozwolony Instytut — trzeba było stworzyć wysiłkiem sił własnych a przedewszystkiem na własnych oprzeć funduszach. Przyznać należy, że społeczeństwo ówczesne godnie odpowiedziało na wezwanie Kątskiego. Potrzebny do uruchomienia instytucji kapitał — niespełna 47.000 rubli zebrano prawie w pół roku. Z prawdziwem wzruszeniem czyta się dzisiaj te długie — in extenso w dziennikach ówczesnych publikowane listy składek, w których obok X. Arcybiskupa mohilewskiego i X. Biskupa wileńskiego figurują cechy brązowników i garbarzy warszawskich — prowincjonalne komitety balów i koncertów na ten cel urządzanych w Radomiu, Kielcach, Płocku, Częstochowie lub marszałkowie powiatowi i obywatele ziemscy z najdalszych kresowych okolic. — Wydział komisji rządowej spraw wewnętrznych zowiący się wówczas wydziałem: przemysłu i kunsztu dał Kątskiemu na użytek Instytutu muzycznego — tak zwany wówczas „Dom zdrowia“, niegdyś zameczek obronny należący ponoś do XX. Ostrogskich. W złotą kaczkę zamieniona ostatnia księżniczka Ostrogska ma — jak głoszą dawne legendy — pływać po samotnem jeziorze, które kryje w swych głębiach, tajemnicze lochy dawnego zamczyska ciągnące się jakoby pod

korytem Wisły aż ku Pradze. W tym samym gmachu, w owym „Domu zdrowia“ — przerabianym kilkakrotnie, a przed samą wojną znacznie powiększonym znajduje się do dziś dnia dawny Instytut — dzisiaj warszawskie muzyczne konserwatorjum. — Apolinary Kątski — (uczeń Paganiniego) — był równocześnie dyrektorem i profesorem klasy skrzypiec aż do swej śmierci t. j. do r. 1879. — Jak pojmował on swe zadanie i artystyczne potrzeby społeczeństwa świadczyć mogą ustępy z odezwy jaką ogłosił wzywając do zbierania składek; — mimo ubiegłych lat 60 mają słowa Kątskiego żywe znaczenie.

„Winienem dać objaśnienie“ — pisał Kątski — „dla czego tej nowej Instytucji naukowej nadawać muszę znaczenie tak rozległe. W czasach jak nasze, w których niekiedy zasłyszeć można słowa lekceważące sztukę, objaśnienie to koniecznem się zdawało, by wykazać, że nie przez naśladownictwo, ale przez poczucie potrzeby miejscowej, czasem, postępem i rozwojem wychowania wywołanej, projekt owej instytucji powstał i w wykonanie ma być wprowadzony. W wykształceniu ogółu sztuki, a przedewszystkiem muzyka, przeważną dziś odgrywają rolę. Nie tu miejsce wykazywać jej wpływ cywilizacyjny i moralny; w braku jednak rozleglejszych przykładów u nas samych, powołaćbym się mógł na kraje, które nas w tym względzie wyprzedziły, by dowieść, jak muzykalne wykształcenie wnikając aż do klas uboższych, oddziałało na moralność tych klas, odrywając je od grubszych i bardziej materjalnych rozrywek i pozwalając im kosztować wyższych duchowych przyjemności. Niedawno jeszcze złożone świadectwa o towarzystwach Orfeonistów francuskich, towarzystwach potworzonych w większej części miast Francji, starczyćby tutaj mogły.

„Zjeździłem kraj cały w moich muzykalnych pielgrzymkach“ pisał dalej Kątski użalając się w ustępie poprzednim na przewagę obcych żywiołów w nauczycielstwie muzycznem u nas — zjeździłem kraj cały, we wszystkich jego stronach bliższych i dalszych, spotykałem też same fakta; wszędzie wzmagające się zamiłowanie w sztuce, żądanie jej coraz silniejsze, talentów i zdolności mnóstwo, środki zaś wykształcenia, jeżeli nie powiem żadne, to w każdym razie nie odpowiadające owej potrzebie i wymaganiom. Stąd wyrodziła się myśl utworzenia wyższej Instytucji muzycznej, która z czasem, dając krajowi dobrych nauczycieli i wykonawców mogłaby odpowiedzieć jego artystycznej potrzebie, ułatwić naukę muzyki, wydobyć na jaw zdolności, dziś dla braku możności wyższego kształcenia ukryte, wprowadzić to wyksztacenie, a przynajmniej jego początki do mas, dotąd instynktowo tylko sztukę pojmujących: zdawało mi się też i zdaje dotąd, że instytucja taka zrobi i to dla nas, co podobne instytucje zrobiły dla innych krajów, że z czasem rozwinie ową muzykę z wybitną cechą naszą, własną, oryginalną, której tak widoczne ślady spotykamy już w kilku kompozytorach wielkiego talentu, a których śpiew, czy to w formie pieśni lirycznej, czy to w formie instrumentowych kompozycji, tak do naszego ucha przemawia“.

Trudno zaprzeczyć, że od lat 60-ciu wiele się rzeczy u nas zmieniło na lepsze — i że usiłowania Kątskiego podtrzymywane przez jego następców — mimo nieprzyjaznej atmosfery jaką wytworzyły rządy rosyjskich czynowników — osiągnęły pod wielu względami zamierzone cele. Jedno jednak ze zdań Kątskiego dziwnie do naszej — dzisiejszej zwłaszcza — epoki się stosuje. „W czasach jak nasze — pisał Kątski — zasłyszeć można niekiedy słowa lekceważące sztukę...“ W czasach jak nasze — dopowiedzmy — chwalebne skądinąd — bo dla materjalnej egzystencji potrzebne — kwestje importu i exportu wynoszone są częstokroć w tak jaskrawy sposób na pierwszy plan i ponad wszystko, iż ma się wrażenie chwilami, że sztuka i jej produkty wobec tych o wiele ważniejszych kwestji powinny z zażenowaniem

schować się w ciemny kąt i nie narzucać się w chwilach w których się rozgrywają najważniejsze zagadnienia handlowe i walutowe. Tak się — „w czasach jak nasze“ jakby powiedział Kątski — myśli zbyt często u nas. Warto jednak przytoczyć przykłady — dostatecznie pozytywnych i zrównoważonych narodów: jak Francuzi i Niemcy. W chwilach kiedy chodziło o śmierć i życie — w chwilach najbardziej krwawych wojennych zapasów — cóż robili z ramienia swych rządów działający artyści francuzcy lub niemieccy? — Oto przelicytowywali się wprost w wytężonej pracy propagandowej na terenie państ neutralnych. Niemcy z niedwuznaczną tendencją ratowali swą opinię barbarzyńców wojennych, prezentując wszystkie skarby swej muzycznej i muzyczno-teatralnej twórczości; wszystkie najznakomitsze orkiestry — najlepsi kapelmistrze — trupy operowe i teatralne przez cały czas trwania wojny odbywały nieustające wycieczki do Szwajcarji i Holandji aby jako równoważnik dzieła zniszczenia, w którem celowali — pokazać dzieła twórcze — przypominać je światu — używając tych idealnych wartości jako walorów pozytywnych, w walce — poza frontem, a dodajmy z lepszym (w ostatecznym rezultacie) niż na froncie skutkiem. Nie mniej, mało zwykle w tym kierunku ruchliwi Francuzi — prawem rewanżu prezentowali ze swej strony co mają z dzieł sztuki w ogóle — a z muzyki specjalnie — najlepszego. Nawet słynna — a od czasów swego stuletniego blisko istnienia nie opuszczająca murów Paryża orkiestra konserwatorjum — ten istotny cud dźwięku i kolorytu — orkiestra, z jaką żadna niemiecka pod tym względem porównać się nie może — zdecydowała się udać na tourné koncertowe po Szwarcarji — zdobywając niebywałe sukcesy. I nigdy może — jak właśnie w tych czasach najbardziej realnej grozy — wartości idealne nie zyskiwały tak pozytywnego znaczenia. Warto te fakta przypomnieć tym wszystkim, dla których uroczystość dzisiejsza wydawać się może zbyteczną w ciężkich czasach — dla których praca nad sztuką wobec problemów handlowo-przemysłowych wydaje się jałową zabawą. Ale z drugiej strony trzeba także aby sztuka ze swej strony nie zasługiwała na słuszne lekceważenie; gdyby muzyka miała być pustą, czczą igrą dźwięków — rytmicznem rozkołysaniem zmysłów — nie zasługiwałaby zaiste na miano skarbu narodowego jakim istotnie stać się może — gdy jest muzyką Bacha — Beethovena — Wagnera — Szopena — Francka — lub Debussyego; dlatego też zadania takiej uczelni muzycznej jaką projektował Kątski są wysoce szczytne i poważne. Szkoła nie tworzy gienjuszów — ale największy gienjusz bez dobrej szkoły będzie zawsze tworem niedoskonałym — zmagającym się niejednokrotnie nieproduktywnie z technicznemi wymaganiami swej sztuki.

Powołanie do życia nowej uczelni muzycznej, która właściwie dopiero w 1861 roku czynności swe na szerszą skalę rozpocząć mogła — było właściwie odrodzeniem tradycji dawnego warszawskiego konserwatorjum.

Otwarte lat temu 99 — bo 19. grudnia 1820 r. pod dyrekcją zasłużonego Józefa Elsnera a pod egidą ówczesnej komisji oświecenia i spraw wewnętrznych Królestwa kongresowego — jednego z pierwszych ministerjów oświaty w Europie obejmowało według planu: szkołę elementarną, — właściwe konserwatorjum — oraz oddział wydziału sztuk pięknych przy uniwersytecie warszawskim. Ten ostatni oddział został w r. 1826 zamieniony na t. zw. „Szkołę główną muzyki“ z Elsnerem jako rektorem na czele. Świetny rozwój zapowiadająca instytucja została wskutek wypadków politycznych zamkniętą już w 1831 r. Do roku 1841 przetrwała jedynie szkoła śpiewu istniejąca przy teatrze; przez lat blisko 20 Warszawa zostawała bez wyższej uczelni muzycznej. Stworzył ją dopiero wysiłek Kątskiego — przy czynnej jak to było wspomnianem pomocy całego polskiego społeczeństwa; w naszej pamięci są te trzy kolejno po sobie działające insty-

*

tucje jedną związane myślą i ideją — pracy nad polską sztuką i kulturą.

Nazwiska największych i najdroższych naszemu sercu mistrzów są związane z pamięcią tych instytucji. Uczniem „szkoły głównej muzyki“, którego raport szkolny z r. 1828 cytuje jako: gieniusza muzycznego był—Szopen. Profesorem kompozycji za czasów dyrekcji Kątskiego był Moniuszko — uczniem i krótki czas profesorem instytutu za dyrekcji Zarzyckiego był przed laty 40-tu — dziś nasz uwielbiany — wielki mąż stanu Paderewski. O sztandar muzyki narodowej walczył niestrudzenie długoletni profesor kompozycji Noskowski. Z instytutem-konserwatorjum warszawskiem związane są nazwiska Janoty, Roguskiego, Żeleńskiego, Michałowskiego, Barcewicza, Maszyńskiego, Melcera, Statkowskiego, Młynarskiego jako dyrektora i całej falangi młodych kompozytorów z Ludomirem Różyckim na czele. To też dziś kiedy opieka jenerałów i ugalonowanych tajnych radców nad naszą instytucją należy do niepowrotnej przeszłości — kiedy sami swojem konserwatorjum rządzić możemy — należy się spodziewać, że poziom szkoły będzie podnosił się stale ku pożytkowi sztuki narodowej i że może wreszcie z czasem wprowadzi to wykształcenie — o którem marzył Kątski — to jest wykształcenie artystyczne „do mas, dotąd instyktowo tylko sztukę pojmujących“. — W programie dzisiejszego koncertu — obok dzieł klasyczno-narodowego repertuaru Moniuszki i Noskowskiego widnieje symfonja Paderewskiego. Kiedy po raz ostatni w tej sali rozbrzmiewały jej tony — były one dla naszych uszów tylko fantazję wielkiego — gorąco czującego artysty-twórcy. A ten artysta porzuciwszy sztukę od lat kilku w trudzie i znoju pracował jako mąż stanu nad zrealizowaniem swej wizji za Oceanem — nad Sekwaną — nad Tamizą — i tu nad Wisłą. Jeżeli za tę pracę lat ostatnich naród cały rzucał mu pod nogi hołdy wdzięczności i czci — to nie wolno nam jednak zapominać o laurach jakie się należą wielkiemu artyście — za wielkie dzieło sztuki w którem — jego twórcza fantazja rozebrzmiała wieszcząco dźwiękami: Jeszcze nie zginęła.

W 60-sięcioletnią rocznicę wykonaniem symfonji Paderewskiego, konserwatorjum czcząc pamięć swego założyciela i pierwszego dyrektora, składa hołd młodziutkiemu ongi — za dyrekcji Kątskiego, uczniowi klasy fortepianowej — dziś wielkiemu twórcy i wielkiemu Polakowi.

DR. JÓZEF REISS.

JADWIGA SARNECKA

zmarła w grudniu 1913 r.

Nazwisko tej kompozytorki polskiej i to jednej z najbardziej utalentowanych jest u nas prawie nieznane. Tragedja jej życia i twórczości może uchodzić za typowy objaw naszych opłakanych stosunków w dziedzinie sztuki. Dziwna jakaś i tępa obojętność ogółu towarzyszyła życiu Sarneckiej. Poza garstką osób jej najbliższych nikt jej nie znał, poza jednym Feliksem Jasieńskim, który w okazałej szacie wydał kilka jej kompozycji nakładem swego „Muzeum“, nikt nie zainteresował się jej twórczością. Sarnecka przesunęła się przez życie jak cień, niespostrzeżona, otulona kirem zawodów, smutku i rezygnacji. Zgasła w 35. roku życia: choroba piersiowa stoczyła jej wątły organizm, a nędza podkopała resztki sił! O śmierci Sarneckiej doniosły tylko suche notatki dziennikarskie; na pogrzeb jej nie „zapraszały“ klepsydry na murach kościołów, gdyż nie miał się tem kto zająć, a zresztą nie było na to pieniędzy! W mroźny dzień Sylwestrowy postępowało za trumną kilkoro osób.

Jadwiga Sarnecka pochodziła ze Sławuty, majątku Sanguszków na Wołyniu, gdzie ojciec jej był plenipotentem; po śmierci rodziców tułała się po domach obywatelskich jako „prywatna“ nauczycielka muzyki, a raczej gry fortepianowej. Dedykacje jej kompozycyj są dokumentem jej osobistego stosunku do tych rodzin, u których uczyła. Od

r. 1900. zamieszkała stale w Krakowie, gdzie pozostała do śmierci; tu kształciła się w teorji u Feliksa Szopskiego i Henryka Melcera, zaś na krótko wyjechała do Wiednia, by pod kierunkiem Leszetyckiego wydoskonalić się w grze fortepianowej.

Jako nauczycielka nie miała powodzenia: surowa, niezdolna do kompromisów, pojmująca jak najidealniej swój zawód zniechęcała ku sobie tą właśnie powagą pedagogiczną. Jako pianistka występowała często na estradzie koncertowej—o często! ale tylko na wieczorach „dobroczynnych“. Jakże ją ohydnie wyzyskiwano! Każdy nerw drga z oburzenia, gdy się słyszy, że na takich koncertach zasiadała do fortepianu, sama omdlewając z głodu! — a wystrojone panie „z komitetu“ bawiły się w dobroczynność i kosztem jej nędzy, ocierały drugim łzy niedoli“!... Bezradna, a pozbawiona niezbędnych środków do utrzymania, nie miała zdolności do życia. Dziwnie jej się nie wiodło; prześladowało ją przeklęte fatum; czego się tknęła, psuło się pod jej palcami. Onieśmielona, nie znała sposobów, jakimi zdobywa się rozgłos; nie umiała przebijać się poprzez drugich, rozpychać ich łokciami. Nie dziw więc, że ją przemilczano.



Odbiciem tej szarpaniny życiowej są kompozycje Sarneckiej. Jestto muzyka rozpaczy. „Nastrój bólu, grozy lub cichego lamentu powtarza się na całej linii mej twórczości“ — tak scharakteryzowała się sama Sarnecka. Przeczucie śmierci — oto przewodni motyw, który snuje się zarówno przez jej muzykę, jak i poezję. Sarnecka bowiem reprezentuje typ dwoistego talentu: muzyki jej nie można rozpatrywać bez znajomości jej poezji i naodwrót. Fale muzyczne i poetyckie zlewają się ze sobą; każdą kompozycję zaopatruje Sarnecka szczegółowym komentarzem poetyckim. Przedstawia ona typ, zbliżony do Schumanna, z którym łączy ją zresztą pokrewieństwo stylistyczne.

„Nie zdaje mi się, bym posiadała talent czysto muzyczny; lecz muzyka jako wypowiedzenie się twórcze odpowiada mi najlepiej“ — tak mówi Sarnecka sama o sobie.

Kompozycje jej obejmują pieśni i miniatury fortepianowe. Pieśni jest niewiele; drukiem ogłoszone (wyszły u Piwarskiego i Sp. w Krakowie) są trzy:

Szumny wichrze głuchych pól, pieśń napisana do słów L. Rydla, co jest rzeczą dziwną, gdyż Sarnecka pisze stale pieśni do własnych tekstów. Tu przeważa jeszcze kantylena, a całość niema jeszcze charakterystycznej, indywidualnej nuty. Natomiast dwie następne pieśni odzwierciedlają najlepiej styl Sarneckiej i ze względu na tekst i muzykę są jej osobistą spowiedzią: Pieśń taka jak:

Tenebrae powinna znaleźć się w repertuarze każdej inteligentniejszej śpiewaczki, dla której prócz arji z „Toski“ lub „Butterfly“ istnieje jeszcze muzyka. Pieśń ta — to istotnie ponury obraz mroków życiowych, pełen zwątpienia i rozpaczy; kończy ją błagalna prośba:

„Boże! na próżne dni moich trwanie rzuć noc!“ Przepyszna jest końcowa kadencja, budująca na kwincie basu G-d cztery akordy:

d	a	e	e
h	fis	c	c
		as	a

W stylu mamy tu typ pieśni deklamacyjnej podobnie jak w pieśni

Lux in tenebris, gdzie partja fortepianowa, mieniąca się bogactwem dyssonansowej harmonji jest właściwym

poematem muzycznym, na tle którego rozbrzmiewa wyrazista deklamacja śpiew.

Najbardziej znamienną częścią w twórczości Sarneckiej są jej kompozycje fortepianowe; są to liryki, jak Impressje, Romansy, Impromptu; nie brak i większych form jak Ballady, Warjacje i Sonata, lecz i tu mimo zmienionych rozmiarów pierwiastek liryczny odgrywa naczelną rolę. Kilka z tych kompozycji wyszło drukiem, jak *Etuda quasi un dolore* (u Piwarskiego i Sp.) i cztery wydane przez F. Jasieńskiego tj.:

1. *Quatre Impressions* (E-dur, Cis-moll, F-moll i Des-dur).

2. *Cinq Morceaux,* zawierające Romance op. 7., Impromptu, Impression Ges-dur i Des-dur (w rękopisie zatytułowane „Misterjum") i Miniature.

3. *Thême et Variations* Es-moll jako pierwsza część sonaty

4. *Romance* jako fragment tej samej sonaty.

W kompozycjach tych mimo ich odrębnego i nawskróś samodzielnego tonu nie brak jednak reminiscencji jak np. w „Etudzie" wpływy Szopenowskie, w „Miniaturze" Schumannowskie; zdawała sobie sprawę z tego kompozytorka, gdyż sama powiada: „nigdy nie odczuwam potrzeby naśladowania, ale nigdy też nie niszczę kompozycji, którąby sentymentem lub formą przypominała mi pokrewnych kompozytorów, o ile kompozycja ta wynikła z wewnętrznej, mej nieprzepartej konieczności".

Głównym środkiem, jakim Sarnecka operuje, to barwa harmoniczna; intuicyjnie wyczuwa ona działanie dyssonansowe akordów i używa ich jako środka wyrazu psychologicznego; często dochodzi do atonalności i zwłaszcza w kadencjach osiąga niezwykłą rozmaitość subtelnych kombinacji harmonicznych; tu nasuwa się mimowoli analogia z Modestem Mussorgskim, z którym ją łączy jeszcze jeden rys: Mussorgskiego lekceważono swego czasu w Rosji jako dyletanta i Sarneckiej zarzucano u nas dyletantyzm. A jak niesłusznie! Brano za wadę to, co stanowi jej istotną cechę: pewna „prymitywność roboty", a zapomniano o tem, ile bezpośredniej siły działania mieści się w tych właśnie „prymitywach" i w homofonii jej muzyki, unikającej zarówno „tematycznej pracy", jak i komplikacji kontrapunktycznych. Jakby tłumacząc się z tego, że jest taka, a nie inna, pisała Sarnecka:

„Nie umiem twórczo posługiwać się kontrapunktem (szkolnie potrafię), nie umiem twórczo (szkolnie potrafię) opracowywać i wyzyskać danego motywu w całej rozciągłości, wystarcza mi, skoro powiem o nim w kilku słowach: fraza zawarta w krótkim okresie ma dla mnie najwięcej uroku.

Nie umiałabym nigdy wypowiadać się we formie tanecznej, ani w ruchu pospiesznym; nie umiem używać kolorów wesołych; tonacje ich są mi prawie niedostępne, wskutek tego kompozycje moje takie, jak warjacje lub złożone, jak sonata, nie przynoszą prawie zmian różnobarwnych ani ruchowych; np. wszystkie części sonaty Es-moll zbliżone są do siebie nastrojem i ruchem".

Istotnie tak jest, jak to trafnie określiła sama Sarnecka; jedno tylko Scherzo, As-dur zachowane w rękopisie, jako część sonaty Es-moll, posiada odrębny charakter, utrzymany w rytmie krakowiaka, tchnie pogodą i humorem. Ale to wyjątek. Poza tem panuje w muzyce Sarneckiej szary koloryt reyzgnacji, smutku i bólu i zawsze struna jej lutni brzmi cichem łkaniem.

Oczywista, że nie jest jej muzyka pod względem formy czemś doskonałem; są w niej braki, jest — jak sama Sarnecka mówi — „ciężkość i barokowość roboty", jest pewien rodzaj „afektacji", ale jednak jest tam szczerość i impulzywność wyrazu, są niedomówienia i półtony subtelne nastrojów.

W rękopisie zostało wiele kompozycji; są przedewszystkiem Ballady, godne opublikowania; jedna z tych ballad (IV) została swego czasu odznaczona na konkursie lwowskim.

CLAUDE DEBUSSY
I NOWE DROGI ROZWOJU TWÓRCZOŚCI MUZYCZNEJ.

Jeżeli jest prawdą, iż dzieła muzyków dopiero po ich śmierci zyskują uznanie i prawo obywatelstwa, staje się jasnem, iż ocena twórczości muzyków-nowatorów odłożona być winna na później.

Dotyczy to szczególnie działalności Claude'a Debussy'ego, kierunek bowiem zapoczątkowany przez niego opiera się na zasadach wręcz odmiennych od panujących dotąd. Nie chcąc więc bynajmniej wydawać wyroku na twórczość Debussy'ego, pragnąłbym jedynie zastanowić się nad chwilą ukazania się nowych haseł jego, by zrozumieć drogę, którą może za przykładem Debussy'go pójść rozwój sztuki muzycznej, oraz stwierdzić na czem polega jego sens i znaczenie.

Z nieforemnych mas dźwiękowych śpiewów do gregorjańskich powoli, wiekami, powstawały kształty, zrazu niewyraźne, zależne wciąż od słowa, dopiero później bardziej samodzielne, zamknięte w formy mniej lub więcej zaokrąglone. Muzyka wyzwalając się z zależności od słowa, stawała się coraz więcej zbliżoną do architektury, z którą tak często bywa porównywaną. Istotnie muzyka trzech ostatnich (w przybliżeniu) stuleci nie da się odłączyć od pojęć architektonicznych bez względu na to, czy kompozytorowie zamykali powstałe w ich duszy pomysły w formy już znane, czy rozszerzali i łamali je tworząc nowe.

Pojęcie formy, jako całości powstałej z mnóstwa powiązanych z sobą linji muzycznych, ujętej w kształty czy to najprostsze, czy najbardziej fantastyczne — nie może być odłączone od pojęcia dzieła muzycznego. Wprawdzie krótkowzroczni „znawcy" muzyczni w każdej epoce nie mogli dojrzeć „formy" w dziełach, odbiegających od formułek utartych, lecz, oczywiście, nic to istoty rzeczy nie zmienia. Zresztą panowie ci zostali już potępieni i wyśmiani nawet przez „znawców" późniejszych, co tym ostatnim bynajmniej nie przeszkadza postępować według wzoru poprzedników wzgardzonych o ile wypadnie się zetknąć z tworem nowym całkiem odrębnym.

Właściwie zagadnienie formy w muzyce istnieć nie może: jedynie zagadnienie jakości formy i środków, części składowych, z których kształtują się dzieła muzyczne, posiada znaczenie zasadnicze.

Cała olbrzymia epoka muzyki polifonicznej, począwszy od nieśmiałych i nieudolnych prób dwugłosowości, po przez mistrzów kontrapunktu aż do wielkich polifonistów Haendla i Bacha — jest to epoka dwóch czynników muzycznych: linji melodji i rytmu, co w połączeniu nazwać można rysunkiem muzycznym. Dźwiękowego tła, podkładu we właściwem znaczeniu wyrazu, epoka ta nie znała. Linje muzyczne, najszerzej pojęte, były środkiem, przy pomocy którego uzewnętrzniały się zrodzone w głębi duszy lub w komórkach mózgu myśli i pomysły muzyczne. Nowy czynnik tło dźwiękowe, daje się zaledwie przeczuć w późniejszych dziełach tej epoki — nic więcej.

Gdy przejście od polifonji do homofonji stawało bardziej stanowczem, nowy czynnik zyskiwał coraz więcej na znaczeniu, tło nabierało stopniowo więcej wagi. Wreszcie zjawili się wielcy harmoniści z Szopenem na czele. Od tej chwili twórczość muzyczna świadomie wchodzi w nową fazę: niepodobna już wyobrazić sobie muzyki bez tła harmonicznego i to bez względu na to, czy utwór traktowany jest polifonicznie czy homofonicznie. Z drugiej strony jednak rysunek, linją tematyczną zwłaszcza, odgrywa rolę dominującą.

Gdy w dalszym ciągu zrozumiano i odczuto niezmiernie ważne znaczenie tła, obok zaś tego poznano ograniczoność środków tworzenia tematów li tylko drogą rysunku (12 półtonów i określona liczba kombinacji rytmicznych) zwrócono się, rzecz jasna, w kierunku poszukiwania nowych barw harmonicznych i instrumentacyjnych,

czego wynikiem nowy element tła muzycznego, — koloryt orkiestrowy, jako czynnik wagi pierwszorzędnej.

Pomimo jednak wspaniałego rozwoju obydwu czynników: kolorytu harmonicznego i instrumentacyjnego, panujący dawniej niepodzielnie rysunek nie zniknął. W dziełach największych szermierzy, toczących bój o nowe drogi w muzyce, rysunek tematyczny odgrywa wciąż rolę dominującą.

Było tak, aż do zjawienia się dzieł Debussy'ego. On bowiem śmiało stąpił o krok dalej i usunął temat z miejsca naczelnego, nadając mu znaczenie nic a nic nie większe, niż innym czynnikom muzycznym: współbrzmieniom i barwie. Rysunek tematyczny jest dla Debussy'ego zaledwie d o p e ł n i e n i e m, koniecznem wprawdzie lecz tylko dopełnieniem.

Debussy'ego wolno więc uważać za początek nowej epoki muzycznej. Już nie idzie obecnie o walkę pomiędzy muzyką absolutną, a programową, lub pomiędzy operą, a dramatem muzycznym — większej wagi czynniki w grę wchodzą.

Idzie o zmianę wartości elementów muzycznych, o zrównanie dominującego dotąd r y s u n k u z czynnikami, uważanymi za drugorzędny element muzyczny. O podniesienie więc znaczenia t ł a, barwy dźwiękowej do jednego poziomu z rysunkiem melodyjnym. Niesłychane trudne zadanie, które miał Debussy przed sobą, zostało w dziełach jego rozwiązane w sposób przekonywający. Oczywiście, by wyniki zadowalające otrzymać, musiał nadać piękno barwie i wdzięk dotąd niespotykany, wynaleźć zaledwie przeczuwane nowe skojarzenie dźwięków i kolorów, oraz zamknąć je w kształty odmienne.

Dzieła Debussy'ego opatrzone są tytułami, może to sprawić wrażenie, iż należą one do muzyki programowej, ilustracyjnej. Sądzę, iż jest to w zasadzie mylne, gdyż Debussy operuje środkami wyłącznie muzycznymi, tworzy więc muzykę całkowicie „absolutną", tytuły więc należałoby uważać za wskaźniki tego, co było w danym wypadku pobudką do napisania dzieła muzycznego. Można i w „Popołudniu fauna" i w „Morzu" i. w innych utworach dopatrzeć się związku programowego z tytułem, gdyż autor tworząc np. muzykę pod wrażeniem wiersza Mallarnie'go, dobierał barw słonecznych itd. Lecz nie jest to ilustracja wyrozumowana, widome tylko odbicie syntezy powstałej w duszy muzyka pod wrażeniem dzieła poetyckiego lub piękna przyrody.

W muzyce do-Debussy'owskiej rola pracy mózgowej jest bardzo ważna i konieczna, gdyż rozplanowanie i ułożenie cząstek gmachu muzycznego w całość skończoną wymaga usilnej, wielkiej i rozważnej pracy. Także i słuchacz nie będzie w stanie zdać sobie sprawy z całości dzieła, o ile z wytężoną uwagą nie będzie śledził i analizował wszystkich szczegółów. W dziełach Debussy'ego zrównanie dwu czynników działanie bardziej bezpośrednie, stąd droga pomiędzy duchem artysty a słuchacza wydaje się być krótsza. Dotyczy to, rzecz jasna słuchaczy, posiadających zdolność odczucia, odtworzenie w sobie idei, powstałej w duszy autora, tj. posiadających chociaż minimum pierwiastka twórczego. Dla ludzi słuchających rozumem, muzyka Debussy'ego pozostanie zawsze obcą, niedościgłą.

Działalność Debussy'ego nasuwa pytanie, jak daleko i czy wyłącznie twórczość muzyczna pójdzie drogą, wskazaną przez niego, czy przeciwnie wróci na dawne tory. Na pytanie to nie może być odpowiedzi teraz, aczkolwiek fakt, iż młode talenty w pokaźnej liczbie we wszystkich krajach już idą śladami Debussy'go, jest co najmniej oznaką, że śmierć, przerywając pasmo życia Debussy'ego nie stworzyła muru, zamykającego drogę ku nowym ideałom piękna muzycznego.

P. Rytel.

„KOBIETA BEZ CIENIA“

opera w 3 aktach R. Straussa.

Największa sensacja całego sezonu! Mówiono, debatowano i pisano o tym ostatnim utworze najgłośniejszego dziś kompozytora niemieckiego tak wiele, że gdy nadszedł nareszcie tak długo oczekiwany dzień premiery, to zapomniano nietylko o braku węgla i żywności ale nawet o nędznej walucie... Świat muzyczny miał jeden tylko temat do rozmowy — „Die Frau ohne Schatten“.

Już na próbie generalnej przyszło do ożywionej dyskusji, gdyż nie brakło odrazu rozczarowanych, do których poczęści zalicza się i piszący te słowa. Na premierze wrażenia nie zmieniły się, muzyka bowiem Straussowska w tym wypadku nie jest wcale skomplikowana, „ukrytych piękności“ nie zawiera, w „mądrości polyfoniczne“ nie obfituje, aby przy ponownem wysłuchaniu, można było coś nowego odkryć. Już sam pomysł librecisty (Hofmanstal) stylistycznie doskonale wyzyskany, szczęśliwym nazwać trudno. Według pojęć wschodnich, cień jest symbolem płodności. Otóż żona pewnego króla stroskana bezdzietnością, wpada na myśl, ażeby sobie kupić cień u żony farbiarza, z pomocą niewolnicy wkrada się do jej domu, zjednywa ją podarkami i w końcu nabywa rzecz upragnioną. Pomimo jednak uskutecznionego handlu i przejścia cienia z farbiarki na królowę, oczekiwany skutek nie pojawia się: królowa pozostaje bezdzietną a król jej małżonek zamienia się w kamień. Co gorsza, okazuje się iż powód wszystkiego leży w tem, że „kobieta bez cienia“ jest córką szatana. Tu następuje szereg zajść i konfliktów więcej kinematograficznych, po których przychodzi zakończenie całkowicie operetkowe. Król przebacza swej żonie bezdzietność i odzyskuje pierwotne swe ciało, farbiasz znajduje utraconą żonę. Wszyscy zadowoleni. Treść ta zaczerpnięta z „Tysiąca i jednej nocy“, obfituje w bajeczne dekoracje, nieustanne zmiany obrazów i efekty bez liku. Ale i niedorzeczności dużo. Usiłowania aby królowa na scenie naprawdę cienia nie miała, okazały się bezskuteczne. Nie zdołali tego dokonać najwięksi, najbieglejsi mistrzowie sztuki oświetlania scenicznego: panią Jeritzę wykonawczynię roli tytułowej prześladował cień bez ustanku, a tu tymczasem mowa ciągle o tem, że cienia niema!...

Muzyka Ryszarda Straussa zawiodła. Spodziewano się po nim czegoś nowego w pełnem znaczeniu tego słowa, bo przyzwyczaił on swoich słuchaczy już w pierwszym okresie swej zreformowanej twórczości do strawy niezwykłej i wyrafinowanej. Od „Życia bohatera“ do „Elektry“, szedł w wytkniętym kierunku naprzód. W „Ariadnie“ zawiał już inny duch, tendencje powrotu do natury zaczęły się pojawiać a „Symfonja alpejska“ zarysowała je jeszcze dobitniej. A że pisał wszystko „pro domo“ („Życie bohatera“ to własne dzieje, „Sinfonja domestica“ to obraz własnego życia familijnego) przeto i „Symfonia alpejska“ symbolizująca wspinanie się na wyżyny i schodzenie na dół, wygląda w wysokim stopniu na (nieświadomą może) ilustrację pochodu własnej twórczości. Jeżeli tak, to „Kobieta bez cienia“ jest dalszym krokiem w tem zejściu ku nizinom. Płyną tu wprawdzie melodje szerokie i zmieniające się jedna po drugiej, motywy przewodnie (temat królowej, sokoła etc.) oddają honory staremu Wagnerowi, harmonizacja ładna a prosta, instrumentacja nie przeładowana ale brzmiąca bardzo pięknie, motywy łatwo w ucho wpadające, nic ucha nie drażni, nic nie zakłóca spokoju słuchacza, niektóre pomysły żywo go nawet interesują (jęk zranionego sokoła), a jednak... Jednak rozczarowanie przyjść musiało. Łączności z poprzedniemi dziełami Straussa „Kobieta bez cienia“ niema ani namiętnego tonu Salomy, ani grozy dramatycznej Elektry, ani nawet genialnej trywialności „Kawalera z różą“ słuchacz tu nie odnajdzie, nie już nawet w jakimś rozwoju dalszym, lecz chociażby w odblasku tylko.

Ale dla większej części publiczności teraźniejszej tj. dla nowych milionerów była muzyka Straussa miłą niespodzianką. Bo publiczność ta przypisuje sobie szybki postęp w muzykalności i rozwój smaku, nie dopuszczając wcale myśli, że to kompozytor cofnął się, czyniąc ustępstwo najprawdopodobniej dla niej. Rzez prosta, że wobec tego, powodzenie nie mogło zrobić zawodu.

Wprowadzenie nowej opery na scenę, poprzedzone niezmierną ilością prób, przy doskonałem wykonaniu i bajecznej wystawie, osiągnęło swój oczekiwany efekt zewnętrzny. Z pomiędzy solistów wyróżnili się pani Jeritza i p. Mayr, a nawet Lotte Lehman rozwinęła dużo temperamentu i nerwu dramatycznego. Wszyscy zresztą wywiązali się z nader trudnego zadania doskonale. Strauss jest ciągle przedmiotem owacyj, składanych mu bez końca.

Wiedeń, w grudniu 1919.

Juliusz Wolfsohn.

NA PAMIĘĆ — CZY NIE?

Pytanie, kto w operze obowiązany jest posługiwać się pamięcią, a kto nie, dotąd nie nasuwało nikomu żadnych trudności w rozwiązaniu.

Wszyscy artyści mogący położyć nuty na pulpit, aby wykonać ściśle to co do utworu należy, korzystają całkowicie z tego prawa i żadnemu z nich nie przychodzi na myśl uczyć się partów instrumentalnych na pamięć, byłby to bowiem trud najzupełniej bezcelowy i pociągnąłby za sobą ogromne przeszkody w wykonaniu operowego repertuaru, wznawianiu dawniejszych i wystawianiu nowych utworów.

Inna jednakże sprawa ze śpiewakami. Artysta odtwarzający postać sceniczną, ma bezwzględny obowiązek zatrzymania w pamięci całej swej partji, a jeżeli jej nie zdołał opanować całkowicie, to naraża się na słuszne zarzuty, może bowiem nietylko siebie samego sromotnie „zasypać", lecz nawet „wywrócić" cały zespół z kretesem. Już samo podsłuchiwanie suflera i spoglądanie nieustannie na pałeczkę kapelmistrza psuje efekt sceniczny w wysokim stopniu, a nawet naraża śpiewaka na śmieszność.

Jest tedy rzeczą pewną, że instrumentalista nie ma obowiązku grać na pamięć, śpiewak zaś temu obowiązkowi podpada bezwzględnie.

A kapelmistrz?

Kapelmistrz, stoi przed pulpitem przeznaczonym na partyturę, z której kieruje śpiewakami i orkiestrą. Z partyturą powinien być tak doskonale obeznany, aby mógł swobodnie dawać znaki nietylko pałeczką lecz i okiem; ale nikt od niego nie wymaga dyrygowania całkowicie na pamięć, wskutek czego też jeżeli niekiedy zdarza się (bardzo zresztą rzadko), widzieć dyrygenta bez partytury to bierzemy to raczej za chęć popisania się, zaimponowania widzom, słowem za brawurę jakąś, niż za środek podniesienia całości artystycznej.

Próżność taką, wielce zbliżoną do tak zwanego w teatrze „kabotyństwa", możnaby przebaczyć, gdyby nie zdarzały się wypadki, w których jest ona śmieszną, nie mówiąc już o innych, w których stać się łatwo może powodem zamieszania i kontuzji. Wówczas pierwszy kapelmistrz pada jej ofiarą. Cóż bowiem można sobie o nim myśleć, jeżeli n. p. nauczywszy się sam partytury na pamięć, nie dopilnował, ażeby przedewszystkiem spiewak nauczył się partji swej na pamięć? Wszak nic innego, jak jedynie, że mu na rzeczy absolutnie niezbędnej zależy mniej, niż na rzeczy podrzędnej. A więc, że albo logicznie myśleć nie umie, albo że wyżej stawia osobisty, zupełnie powierzchowny efekt, niż całość rzetelnie wykonaną.

Uwagi powyższe nasuwają się w teatrze lwowskim za każdym prawie razem, gdy p. Bronisław Wolfsthal na pamięć dyryguje. Bo nasi śpiewacy niezawsze są przygotowani tak doskonale pamięciowo, ażeby wykolejeń nie było, nie mówiąc już o nieczystem śpiewaniu, zdarzającem się bardzo często. Dyry-

gent staje wówczas bezradny, a chociaż i partytura w takim razie nie mogłaby pomódz, to jednak uniknęłoby się zarzutu wyrażonego powyżej i jaskrawej różnicy pomiędzy rzekomą pewnością dyrygenta, a niewątpliwą chwiejnością śpiewaka.

Wierzyć w nieomylność p. Wolfsthala, byłoby może trudno. Nikt natomiast nie wątpi o jego zdolnościach; ale właśnie dlatego, nie powinno się go zachęcać do występowania z efektami wyglądającemi na czczą fanfaronadę. Przedstawienie niedość poprawne, prowadzone bez partytury, okrywa go nie glorją, lecz śmiesznością.

Bo i najpróżniejszy z genialnych ludzi, Oskar Wilde, wpinał słonecznika do butonierki wówczas tylko, gdy miał na sobie frak nieposzlakowanej świeżości — do wyszarzanego nie wpinał w ogóle żadnego kwiatka. Miał widocznie — smak...

Rigoletto.

KONCERTY LWOWSKIE.

P. Seweryn Eisenberger po przerwie kilkunastoletniej, zawitał znowu do Lwowa i zdołał publiczność naszą podbić z większym jeszcze tryumfem swoim niż kiedykolwiek przedtem Szczyt powodzenia w koncercie osiągnął sonatami: Appassionatą Beethovena i Brahmsowską F-moll. Artysta rozporządza obecnie nietylko ogromną techniką i uderzeniem o rozlicznych odcieniach i barwach, lecz umie nadto całą nieskazitelną produkcję swoją uduchowić w wysokim stopniu, i przemówić nią do słuchaczy jasno i przekonywująco.

Podobne tryumfy święcił i Henryk Melcer, a zdobył je pod znakiem Szopena, któremu cały wieczór poświęcił, czarując słuchaczy zarówno pięknym tonem jak wyrazem, zarówno wiernością i czystością gry jak i jej poezją.

Znaczne powodzenie miała też i wiolinistka warszawska p. Dubiska. Należyte zrozumienie i odczucie granego utworu, sumienne pokonywanie trudności technicznych, piękny, pełen niewieściego wdzięku ton w prowadzeniu kantyleny, oto zalety, któremi rozporządza w tej chwili artystka. Że je znacznie rozwinąć będzie jeszcze mogła, o tem wątpić nie należy.

P. Stanisław Gruszczyński tenor opery warszawskiej, powinienby na razie trzymać się sceny, gdyż śpiew jego kwalifikacyj estradowych nie posiada. Głos to wprawdzie niepospolitej siły, piękności, jednolitości i wytrzymałości, mógłby iść w zawody z głosami Carusów, Slezaków i innych najsłynniejszych, ale słyszany z estrady po drugim lub trzecim numerze, nużyć zaczyna słuchacza. Bo arje operowe pozbawione tła scenicznego i niezbędnych akcesorjów zajmują wówczas tylko jedynie, gdy obok pięknego dźwięku głosowego występują: sztuka śpiewacka, styl, wyraz, polot. Ale temi wartościami p. Gruszczyński na razie jeszcze nie rozporządza, podobnie jak repertuarem prawdziwie estradowym, do którego trudno zaliczać utwory Leoncavalla, Mayerbeera, Pucciniego, Verdiego i Wagnera. A jeżeli o Wagnerze mowa, to z powodu wyrzucenia zwrotki w pieśni Waltera mamy do śpiewaka żal, bo całość tej rzeczy i jej stopniowanie popsuł w ten sposób niezaprzeczenie.

Wrażenie zupełnie odmienne odnieśliśmy po koncercie Józefa Manna, który chociaż pracuje na scenie, dzięki swej muzykalności i bardzo wysokiej kulturze, umie w każdym dziale równie artystycznie wystąpić.

Józef Mann wyszedł jak wiadomo ze Lwowa. Śpiewał następnie na scenie wiedeńskiej Volksopery, potem w Darmstadzie, a obecnie zajmuje w Berlinie stanowisko pierwszorzędne. Głos jego posiada dźwięk szlachetny o jednolitym charakterze, skalę rozległą, a wytrzymałość nadzwyczajną o czem dostatecznie świadczą i pieśń Waltera z „Meistersingerów“ dwukrotnie śpiewana i liczne naddatki, między któremi znajdowało się opowiadanie o Gralu z „Lohengrina“! Program koncertu składał się przeważnie z pieśni Frydmana, Karłowicza, Paderewskiego, Różyckiego, Walewskiego, Waltera i Leoncavalla, a w wykonaniu tak skończenie doskonałem, nawet słabsze z nich zdawały się nabierać wartości i znaczenia.

„Koło muzyczne“ urządziło wieczór porównawczy ballad Lőwego i Moniuszki do słów Mickiewicza. Odśpiewano „Czaty“, „Trzech Budrysów“ i „Świteziankę“ każdą balladę z osobna w kompozycji Moniuszki i Löwego. Myśl ta w założeniu interesująca, w praktyce zawiodła mimo dobrego wykonania ze strony pp. Lipanowicza i Mossoczyego.

Ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Moniuszki, wystąpiła „Lutnia“ z własnym kon-

certem pod kierownictwem Adama Sołtysa. Powtórzono rzeczy poprzednio już w Towarzystwie muz. śpiewane. Wykonanie było staranne, czy jednak nie lepiejby było zaprodukować któreś z nieznanych u nas dzieł Moniuszki?

Z niemałem powodzeniem koncertował też w tym okresie czasu p. Paweł Wolanek. Młody skrzypek opanowuje trudności techniczne wzorowo, ale w odtwarzaniu duchowej strony utworów (Czajkowski, Saint-Saëns) pozostawia jeszcze niejedno do życzenia.

Grd.

UTWORY

nadesłane do oceny.

Henryk Opieński. Chansons populaires de la Pologne. Edition Heim Genève.

W zamiarze podania melodyj ludu polskiego obcym, aby wniknąć mogli do pewnego stopnia w źródła inspiracji Szopena, jak to czytamy w przedmowie, zebrał Henryk Opieński piętnaście piosnek w całość i zaopatrzył łatwym akompaniamentem fortepianowym „szkicującym" harmonję zasadniczą. Piosnki po większej części zaczerpnął ze zbiorów Kolberga (Mazowsze). Do każdej dodany jest szereg drukowanych zwrotek, dzięki czemu wydawnictwo nie przybrało rozmiarów zbyt szerokich i mogło się stać przystępniejsze dla ogółu. Tekst francuski pióra Emanuela Barblan pomieszczono obok polskiego. Okładka (B. Czarkowski) ozdobiona orłem polskim bardzo wytworna i prześliczna rycina (St. Poray Pstrokoński) przedstawiająca dziewczę z ludu, czynią całość tego zbiorku niezmiernie ponętną. Opieński nietylko opracował melodje oryginalnie i ze smakiem, lecz i zaopatrzył je w zajmująco napisany wstęp, którym wprowadza cudzoziemca w świat polskiej melodji ludowej zręcznie i gładko. Zdobywa sobie tem niezaprzeczenie jedną zasługę więcej.

K. Szymanowski. Masques trois morceaux de piano op. 34. Piano solo. Universal Edition Nr. 5858.

„Maskami" nazwał kompozytor trzy utwory charakterystyczne „Szeherezada", „Tantris błazen" i „Serenada Donżuana", przeznaczone jak wszystkie utwory Szymanowskiego tylko dla pianistów absolutnie dojrzałych, bo wymagają obok doskonałej techniki pasażowej i akordowej, także i fantazji artystycznej, zdolnej do wydobycia istoty utworów i należytego uwypuklenia intencyj kompozytora. Pozatem wykonawca musi być przygotowany odpowiednio do uchwycenia całej dźwiękowej zawartości kompozycji, co nie dla każdego okaże się rzeczą dość łatwą wobec tego, że Szymanowski operuje tu temi samemi czynnikami tonalnemi i harmonicznemi co w III Sonacie swojej. Czynniki zaś te zachowują się tu jeszcze radykalniej i jeżeli w Sonacie atonalność całemi strumieniami zalewała resztki dawnego systemu słabo się już broniące, to w „Maskach" śluzy otwarto, i powódź zatopiła je do reszty.

Podobnie więc jak do Sonaty, przystępować i do wykonania tych utworów można tylko po wyzbyciu się poczucia dawnego systemu. Nie w tym samym stopniu obowiązany jest do tego słuchacz, zupełnie bowiem dopuszczalną jest rzeczą, że znajdzie się niejedno ucho, któremu wystarczy rytmiczno-dynamiczna silnie postawiona część kompozycji, pokryta, jakto już i w Sonacie zauważyć było można, pewną powłoką dźwięków nie pretendujących bynajmniej do jakiejś ustosunkowanej tonalności. A że talent Szymanowskiego rozporządza wielką rozmaitością kombinacyj (po zerwaniu z zasadami tonalności pole tych kombinacyj otworzyło się w istocie bardzo szerokie) i potrafi wydobyć silną charakterystykę odtwarzanych widziadeł wyobraźni, przeto i słuchacz może znaleźć w nich upodobanie, co już zależy jedynie od stopnia w jakim atonalność może go zadowolić lub nie.

I znowu, tak samo jak przy Sonacie, trudno o takim utworze jednem słowem zakonkludować: że piękny jest lub brzydki, dobry lub zły, możnaby tylko chyba jak o Urielu Akoście powiedzieć: *acher* jest! Inny!

St. Niewiadomski.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Zjazd nauczycieli spiewu odbył się w Warszawie w dniach 29, 30 i 31 grudnia pod przewodnictwem Piotra Maszyńskiego. Zebrało się ze wszystkich stron Polski osób 50, po wyczerpujących dyskusjach w pierwszym rzędzie powzięły szereg ważnych uchwał dotyczących nauki śpiewu w zakresie systematycznego tejże programu. Nadto uchwalono obowiązkowość nauki spiewu w szkołach ogólno

kształcących, podobnie, jak to uczyniła w roku 1914 ankieta zwołana przez Radę szkolną we Lwowie, a w końcu zastanawiano się nad kwestją bytu materjalnego i płac nauczycieli spiewu. Z pomiędzy referatów najwybitniejszym okazał się referat p. Wierzbińskiej: „O znaczeniu spiewu jako środka wychowawczego". W pracach około zjazdu czynność nader ruchliwą rozwinęła p. Zapolska wiceprezydentka zgromadzenia.

Polski Związek Muzyczuo-pedagogiczny we Lwowie nadsyła nam następujące pismo :

Szanowny Panie! Wypadki lat ostatnich, wśród rozlicznych zmian wywołanych w ustroju społecznym, spowodowały również konieczność wznowienia związku nauczycielstwa muzycznego, istniejącego dawniej we Lwowie pod zaborem austrjackim' jako oddział miejscowy ogólnego Związku muzyczno-pedagogicznego. W czerwcu roku 1919 zawiązali dawni członkowie tego stowarzyszenia nową czysto polską samoistną instytucję pod nazwą Polski Związek Muzyczno-pedagogiczny, mającą te same cele przystosowane do nowych warunków egzystencji i która uzyskawszy od polskich władz państwowych zatwierdzenie statutu rozpoczęła działalność swoją ku podniesieniu poziomu zawodowego nauczycielstwa w kraju, ku utrzymaniu ideałów artystycznych na wyżynie nowoczesnej kultury muzycznej, ku wyrobieniu wyższego stanowiska społecznego członkom instytucji i wreszcie ku poprawie bytu materjalnego i ochronie ich zawodowych interesów.

Podpisany Wydział Związku m. p. ukonstytuowawszy się odpowiednio, rozwinął energiczne starania uwieńczone pomyślnym skutkiem, doprowadził zastęp członków miejscowych do liczby 70, uzyskał dla nich zapomogę ze strony gminy m. Lwowa, unormował stosunek nauczycieli muzyki do publiczności i ustanowił pewne zasadnicze ceny lekcji muzyki, przystąpił do założenia biblioteki, urządził dwa popisy zbiorowe uczniów swych członków, którą to nowość przyjęto z żywem uznaniem, zaprowadził dla członków kursa naukowe (na rok bieżący: Metodyka fortep. prof. Lalewicz i Solfeż Dalcroze'a p. Szczepanowska), słowem zdołał wejść odrazu na drogę czynu z przekonaniem, iż może zdziałać niejedną rzecz pożyteczną dla polskiej Sztuki i dla polskiego nauczycielstwa.

Podając fakt założenia Związku do wiadomości Szanownego Pana, jakoteż kilka szczegółów z dotychczasowej działalności wydziału czynimy to w nadzieji, iż Szan. Pan przystąpi do Związku jako członek, zechce popierać tegoż cele i przyczynić się tem samem do rozszerzenia sieci, która obejmować powinnaby cały kraj i wszystkich pracowników na polu pedagogji jednoczyć pod jednym sztandarem kultury artystycznej i obowiązków dla naszego społeczeństwa.

Związek muz. ped. we Lwowie uchwalił zawiązanie t. zw. muzeum żywego t. j. stowarzyszenia, któreby kultywowało wyłącznie muzykę archaiczną w pierwszym rzędzie polską. Na dyrygenta zaproszony został p. Adam Sołtys. Chór, bo idzie tu przedewszystkiem o utwory wokalne, składać się ma z ilości członków stosunkowo niewielkiej, od śpiewaków wymaganą będzie bezwzględna muzykalność i wprawa w czytaniu nut nieulegająca żadnej wątpliwości.

Z Polskiego Związku muzyczno-pedagogicznego. Jednogłośną uchwałą 3-go ogólnego zebrania członków P. Z. M. P. postanowiono pobierać zacząwszy od 1-go lutego br. 25% jako dodatek drożyźniany od umówionych z początkiem roku szkolnego cen lekcji muzyki. Uchwała ta obowiązuje wszystkich członków P. Z. M. P.

Warszawa staje się co chwila bogatszą w muzyków, zjeżdżających do niej na stały pobyt. Obecnie przybył kompozytor Karol Szymanowski poprzedzony przez siostrę swą spiewaczkę i brata pianistę, przybył również i Paweł Kochański znakomity skrzypek. Karol Szymanowski przywiózł sporą ilość utworów zwłaszcza skrzypcowych, które niebawem zaprodukuje przed gronem muzyków tutejszych.

Dr. Lierhammer znany zaszczytnie spiewak koncertowy i nauczyciel spiewu, ma zamiar opuścić Wiedeń i osiedlić się na stałe w któremś z miast polskich. Dyrektor Towarzystwa muz. warszawskiego Domaniewski, zaprosił go do objęcia posady w szkole Towarzystwa.

Wawnikiewicz - Tatarczuchowa koncertować ma w Warszawie. Znakomita pieśniarka da się słyszeć prawdopodobnie w sali konserwatorjum.

Robert Perutz udaje się na tournée koncertową do Ameryki Południowej.

P. Korolewicz - Waydowa otrzymała z Ameryki propozycję na wielką tournée

artystyczną, którą prawdopodobnie rozpocznie zaraz po ukończeniu występów swoich na scenie lwowskiej. Znakomita artystka poświęci swą sztukę wyłącznie pieśni polskiej.

Stefan Askenaze wystąpił z koncertem we Wiedniu i odniósł wielkie powodzenie. Krytyk Allg. Ztg. odzywa się o grze młodego wirtuoza z pochwałami nadzwyczajnemi, podkreślając powagę i głębokość w pojmowaniu utworów w równej mierze jak i techniczne warunki zupełnie pierwszorzędne. Nadmieniając o sile rozwiniętej w Fantazji Szymanowskiego, krytyk robi uwagę, że młody pianista umie i bez jej używania wywoływać niezwykłe nastroje. Z Wiednia udaje się p. Askenase do Warszawy, gdzie wystąpi w filharmonicznym koncercie.

Konkurs „Echa“. Lwowskie Towarzystwo śpiewackie „Echo“ ogłasza konkurs na utwory choralne pod następującymi warunkami:

1. utwory na chór męski, do poezji z literatury polskiej. 2. ubiegać się mogą tylko kompozytorowie Polacy. 3. utwory mają być w układzie na chór męski a capella (bez tow. instrumentu), treści świeckiej, dla wykonania koncertowego. 4. forma utworu dowolna, zwraca się jednak uwagę, iż bardziej wskazane są utwory o formach poważniejszych (n. p. hymn, ballada); nie wyklucza to jednak mniejszych i ułożonych wraz z występującym głosem solowym. 5. utwory nagrodzone wzgl. odznaczone stają się własnością Tow. śpiewackiego „Echo“ z ewentualnem prawem wydawnictwa nieodebrane zaś rękopisy w przeciągu pół roku po ogłoszeniu wyniku konkursu, stają się również własnością Towarzystwa. 6. nagrody przeznaczył Wydział Tow. śpiewackiego „Echo“ w następującej wysokości: 1 nagroda 1000 Mk. pol. 2 nagroda 750 Mk. pol., 3 nagroda 500 Mk pol. (w walucie nowej) oraz trzy odznaczenia pisemne. W razie nieuznania przez Komisję konkursową żadnego z utworów za godny nagrody pierwszej, zostanie kwota 1 i 2 nagrody rozdzieloną na dwie drugie nagrody po 875 Mk. pol. 7. termin nadsyłania utworów w kopertach zamkniętych, zaopatrzonych godłem, oraz listów w osobnych kopertach, opieczętowanych tem samem godłem co i utwory, upływa z dniem 15 marca 1920.

Przesyłki polecone nadsyłać należy na ręce prezesa Towarzystwa p. Franciszka Domiszewskiego, Lwów, Kasa Krajowa, ul. Kościuszki l. 9.

Opera wiedeńska zapowiada w bieżącym roku sporą ilość wznowień i nowości. I tak w pierwszym rzędzie ukazuje się „Lohengrin“ w nowych dekoracjach i nowej inscenizacji pod dyrekcją Ryszarda Straussa. Elzę śpiewa Jeritza, Lohengrina Oestwig-Aagard. Potem nastąpi wznowienie Toski, a w dalszym ciągu „Roberta diabła“, którą to operę Mayerberowską wyciąga z pyłów Ryszard Strauss i sam nią dyrygować będzie. Do rzędu oper mających się wznowić należy również „Cosi fantutte“ Mozarta. Szereg premier operowych rozpocznie się przy końcu stycznia wystawieniem dzieła Schrekera „Die Gezeichneten“, którego wystawa ma przewyższyć wszystko, co dotąd scena widziała; i z tego powodu opera kilkakrotnie była odkładana. Następnie ukażą się dwie rzeczy Weingartnera „Meister Andrea“ i „Szkoła wiejska“, pierwsza zaczerpnięta z Geibla, druga z powiastki japońskiej. A wreszcie w kwietniu mała senzacja: tryptyk Pucciniego. „Il trittico“ składa się z trzech jednoaktówek, pierwsza nosi tytuł „Taharo“ i jest krótką tragedją zazdrości, druga „Suor Angelica“ opiewa losy młodej zakonnicy, a trzecia „Gianni Schicchi“ to znowu wesoła farsa. Puccini ma przybyć do Wiednia na premierę, a nawet próbami ostatniemi kierować, będzie to akt pojednania między Austrją a Italją na gruncie sztuki. Także i z Północą zamierza Wiedeń nawiązać przyjazne stosunki, zamierza bowiem zreformować balet na wzór — petersburskiego. Z dniem 1-go stycznia baletmistrz Kjakszt obejmuje kierownictwo, a zaniedbany od dłuższego czasu balet wiedeński ma przejść cały szereg zmian, aby wstąpić na drogę zupełnej reorganizacji. „Violanta“ opera Korngolda obchodziła niedawno mały jubileusz: przedstawienie dwudziestepiąte.

Stosunki artystyczne mimo opłakanego położenia mieszkańców Wiednia wykazują w ogólności dużo ruchu. Volksopera pod dyrekcją Weingartnera bardzo się podniosła, stanęła na równej wyżynie z dawną Hofoperą. Doszło nawet do wzajemnej wymiany artystów, znakomita nasza spiewaczka p. Jadwiga Dębicka, śpiewała już kilkakrotnie w instytucji, gdzie Selma Kurz króluje.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitt S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Luty 1920. Nr. 9. i 10.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

WPŁYW NAUCZYCIELA ŚPIEWU SZKOLNEGO NA WYCHOWANIE MŁODZIEŻY.

(Referat wygłoszony w Warszawie na I. zjeździe nauczycieli śpiewu szkolnego 29 XII 1919.

Rok przeszło minął od chwili odzyskania naszej niepodległości, rok od chwili tak ważnego, a upragnionego przełomu dziejowego, gdy po wieku przeszło niewoli, zostaliśmy znowu panami na ziemi przodków. Stanęliśmy naraz u wrót nowej samodzielnej ery. I oto gdy po pierwszych chwilach radosnego osłupienia spojrzeliśmy przed siebie ukazała się nam niezmierna niedola ludu naszego, bezgraniczna ilość potrzeb do zaspokojenia i pracy do wykonania.

Wtedy w całej Polsce zerwał się potężny prąd do dźwignięcia życia społecznego we wszystkich dziedzinach wtedy drgnęło wszystko i zawrzała praca już samodzielna na wielu placówkach. Po pewnym jednak przeciągu czasu, gdy minął pierwszy okres tymczasowości — wszędzie wychodzą na jaw coraz większe braki. Przekonywamy się, że niezliczone koła i kółka machiny państwowej funkcjonują jakoś nieprawidłowo, mnożą się narzekania na brak organizacji, na nadużycia i niedbalstwa, a rozgoryczenie wzrasta.

Minęły te czasy, gdy zawsze i we wszystkiem winiliśmy obcych lub winiliśmy okoliczności. Dzisiaj jesteśmy w tak znacznej mierze kowalami własnej przyszłości, że musimy brać odpowiedzialność za nasze czyny i bezstronnie zastanowić się nad przyczyną tego smutnego stanu rzeczy. Pomijając nawet różne względy natury politycznej i społecznej, które utrudniają naszą działalność, stwierdzić musimy, że nie jesteśmy bez winy.

Jednym z powodów tego, że w każdej niemal dziedzinie pracy rezultaty nie dosięgają zamierzeń, jest brak wyszkolonych ludzi, którzyby umieli planowo pracę zorganizować i takich, którzyby chcieli tę pracę z dobrą wolą i zaparciem się siebie wykonać. Mamy wielu chcących zarobić, ale stosunkowo niewielu, którzy w pracę zarobkową wkładają duszę, którzy zdają sobie sprawę z tego, że, jeśli dawniej nieobowiązkowość była nieuczciwością, dziś w chwili odbudowy Ojczyzny — jest zbrodnią. Ponosimy tu niestety smutne skutki wpływów szkoły rosyjskiej, która dawała wykształcenie, a nie dawała wychowania, nie rozwijała zmysłu społecznego, nie posiadając sama podstaw moralnych.

Nie dziw więc, że w trosce ogólnej oczy wszystkich zwracają się ku naszej polskiej szkole, że stamtąd oczekują zbawienia. Nie darmo powiedział wielki myśliciel, że „wychowawcy trzymają w rękach swych przyszłość świata“. I my wierzymy, że nasza przyszłość zależy w wielkiej mierze od tego, czy wskrzeszona szkoła wychowa nam zastęp ludzi, na których kraj nasz oprze się w ciężkiej dobie odrodzenia. Dlatego nie powinniśmy żałować największego wysiłku i ofiar, aby szkoły nasze postawić na należytej stopie i nie zaniedbać niczego, coby nam, pożądane wyniki przyspieszyć mogło.

Przyznać należy, że ogół nauczycielski przejął się ważnością chwili, widzimy też wszędzie wzmożoną intensywność pracy wychowawczej. Trzebaby jednak wszystkich, należących do ciała

nauczycielskiego zmobilizować i wykorzystać pod szczytnem hasłem wychowania.

Ale widzimy że dzieje się inaczej; oto cały zastęp nauczycieli, nazwą specjalistów chrzczony, jest do pewnego stopnia odsunięty od współpracy w tem wielkiem dziele. Jestto tem boleśniejsze, gdy chodzi o nauczycieli śpiewu, którzy mają w swoich rękach niezliczone środki jaknajszerszego wpływu na wychowanie.

Sprawa ta obchodzi nas tak żywo że wymaga bliższego rozpatrzenia. Brak pomocy ze strony wychowawców, łączenie śpiewu z gimnastyką, niedostateczna ilość godzin tygodniowo, lekceważenie przedmiotu przez przełożonych, rodziców i opiekunów — a nadewszystko łączenie razem kilku klas o różnym wieku i poziomie umysłowym — wytwarzają niesłychanie trudne warunki pracy dla nauczycieli śpiewu. Rozgoryczenie ich z tego powodu trwa oddawna. Walka o zdobycie dla nauki śpiewu należnego jej stanowiska wre na całej linji, a jednak dotychczas nie dała zadawalniających wyników, gdyż pomimo dobrej woli okazywanej przez władzę, sytuacja poprawiła się tylko częściowo i tylko w niektórych szkołach. Dotychczas bowiem nie wychodzimy z błędnego koła nieporozumień, które polega na tem, że kierownicy często traktują śpiew, jako przedmiot trzeciorzędny i utrudniają tem pracę produkcyjną, a nauczyciel nie może z tego powodu osiągnąć rezultatów w szerszym zakresie i przekonać tychże kierowników o niesłuszności ich zapatrywania.

Stąd wynika, że my narzekamy na przełożonych, uważających nas za dodatek poniekąd zbyteczny, a mający znaczenie jedynie przy urządzaniu obchodów, popisów i imienin, przełożeni zaś twierdzą, że my sami stawiamy się poza nawias, nie interesujemy się ogólnemi sprawami szkoły, a nie posiadając często wykształcenia pedagogicznego, nie przyczyniamy się do ogólnego rozwinięcia dzieci.

Musimy przyznać, że obie strony po części mają słuszność.

Ale jeżeli kierownicy tak często rzucają nam kamienie pod nogi i kładą tamę dobroczynnemu wpływowi, jaki możemy mieć na dzieci, czynią to niejednokrotnie z nieświadomości.

Z tej nieświadomości my jedynie wyprowadzić ich możemy i musimy.

I dlatego w silnym poczuciu własnej odpowiedzialności, z mocną wiarą w nasze posłannictwo, zdobądźmy się na samokrytykę i uczyńmy wszystko, co leży w naszej mocy, aby choć z naszej strony usunąć wszelką winę i aby nawet w niekorzystnych warunkach naszej pracy podnieść poziom naszych wykładów.

Przyznajmy więc, że po za zastępem zasłużonych profesorów, których praca, jako pedagogów i obywateli pchnęła naukę śpiewu na szersze tory według nowych metod i wymagań czasu, i poza gronem młodszych sił, które wciąż szukają nowych dróg i sposobów, ogół — z rutyną nie zerwał.

Przyznajmy też, że nauczyciele śpiewu zadawalniają się często jedynie wokalnymi wynikami swej pracy, a z szerszego zakresu wpływów nie korzystają. Postępują oni jak skarbnicy, którzy są szafarzami wielkiego skarbu, a miast czerpać zeń pełnemi rękoma i obdzielać potrzebujących zbywają ich datkiem ladajakim.

Zdaje mi się, że pod względem zapatrywania na rolę, jaką śpiew może odegrać w życiu dziecka i sposobu nauczania tegoż w szkole nauczyciele dadzą się podzielić na 3 główne kategorje: Jedni szukają głównie rozrywki, drudzy gruntownego umuzykalnienia, trzeci, oprócz jednego i drugiego jeszcze wpływu na wychowanie dzieci.

Ci, którzy widzą w śpiewie jedynie źródło przyjemności traktują naukę powierzchownie, uczą tylko piosenek, ci drudzy, którzy uważając brak kultury muzycznej za kalectwo duchowe wierzą w to, że warto dać nauce śpiewu gruntowne podstawy. Kształcą więc zapomocą specjalnych ćwiczeń poszcze-

gólne zasadnicze czynniki śpiewu, jako to: oddech, głos, rytm, słuch, uczą teorji i tym sposobem nietylko celowo dążą do umuzykalnienia, ale dają rękojmę postępów w przyszłości. Zasługują oni na wielkie uznanie, gdyż podnoszą młodzież na wyższy stopień kultury- ułatwiają na przyszłość utrzymanie się w równowadze duchowej, a zarazem utwierdzają nawet sceptyków w przekonaniu, że choć byliśmy już świadkami różnych przeciwnych prądów jednak w szkole nie było, niema i nie będzie skuteczniejszego środka ogólnego umuzykalnienia i przygotowania do gry na instrumentach ponad śpiew.

Są jeszcze nauczyciele, którym samo umuzykalnienie (jakkolwiek wielką przypisują mu wagę) w szkole ogólnokształcącej nie wystarcza, ponieważ śpiew i muzyka muszą być poniekąd służebnicami głównych zadań tejże szkoły, dlatego twierdzą oni, że nie spełniliby swego obowiązku względem tejże szkoły i społeczeństwa, gdyby dbali jedynie o artystyczne wyniki swej pracy, a nie przyczynili się do dzieła wychowania. W tym celu starają się wmyśleć i wczuć w wartości w nauce śpiewu zawarte, aby je celowo potęgować. To gorące pragnienie zabarwia duchem obywatelskim ich wykład i dodaje wagi każdemu zwykłemu ćwiczeniu.

Sądzę, że niema nikogo z pośród nas, ktoby nie chciał iść śladami tych ostatnich. Trudno przypuścić, aby nauczyciel śpiewu miał mieć mniej poczucia obywatelskiego od innych, aby w tej chwili przełomowej żałował wysiłku dla przyśpieszenia jaśniejszego jutra, nie chciał dołożyć własnej cegiełki do dzieła odrodzenia! Nie zawsze jednak chęci starczą za uczynki, nie można bowiem wyzyskać w całej pełni wpływu na umysł i duszę dziecka, jeśli się nie zna dróg, któremi się trafia do tego umysłu i do tej duszy.

Dlatego więc powinniśmy znać zasady psychologji, pedagogiki i dydaktyki, aby w wykładzie nie odbiegać od ogólnych metod nauczania w szkole, aby opanować nietylko głos, ale i duszę dziecka. Prawda, że i ludzie, którzy tej wiedzy nie posiadają, przy inteligencji, dobrej woli i doświadczeniu znajdują czasem intuicyjnie drogi i sposoby nauczania, ale i ci nawet nigdy nie będą mieli tej pewności siebie i siły argumentacji, które daje jedynie znajomość praw, rządzących rozwojem inteligencji i charakteru i znajomość metod, upraszczających i skracających nauczanie.

Nawet taki geniusz, jak Pestalozzi, który tyle zdziałał siłą intuicji, uczucia i wielkiej pracy, żałował zawsze, że zaczynając uczyć nie posiadał reguł, któreby pracę jego usystematyzowały i przyspieszyły.

Kto wie, czy nauczyciel mniej utalentowany, a pracujący systematycznie, mający wyraźnie plan pracy przed oczyma i dlatego unikający omyłek, nie dojdzie do celu prędzej, niż artysta, który miewa pojedyncze genjalne pomysły, ale nie zna umysłu dziecinnego i popełnia wiele błędów, które mszczą się na dalszych postępach. Bacon powiedział, że „kulawy, który idzie najkrótszą drogą dojdzie do mety przed szybkobiegaczem, który się błąka".

Nie żałujmy więc trudu, aby uzupełnić nasze braki i jaknajprędzej przekonać ogół, że nauka śpiewu może być nie tylko środkiem umuzykalnienia i przyjemnością, lecz i potężnem źródłem odrodzenia, a nawet pomocą w walce nad pokonaniem niektórych braków i wad naszych narodowych.

Gdy porównamy wpływ nauki śpiewu z wpływem jaki wywierają inne przedmioty, to zauważymy, iż pod względem znaczenia w rozwoju fizycznym ustępuje ona tylko gimnastyce; w wychowaniu umysłowem ma pośrednie, ale ważne znaczenie; jako czynnik umoralniający przewyższa wszelkie nauki oprócz religji, a jako czynnik uspołeczniający i organizacyjny nie ma sobie wśród przedmiotów szkolnych równego.

A więc: w y c h o w a n i e f i z y c z n e zawdzięcza śpiewowi, szczególniej przy odpowiednio prowadzo-

nych ćwiczeniach, umiejętność prawidłowego oddychania, która zwiększając intensywność przemiany materji, ma dobroczynny wpływ na cały organizm, rozwija klatkę piersiową i jest pomocniczym środkiem w walce z blednicą i chorobami piersiowemi. Pozatem ćwiczy organy głosowe, jest gimnastyką szeregu mięśni i najlepszym środkiem do rozwinięcia jednego z najpotrzebniejszych zmysłów, a mianowicie — słuchu.

Przechodząc do wychowania umysłowego przedewszystkiem zastrzedz się muszę, że nie jest ono równoznaczne z wykształceniem.

Co innego jest powiększać zasób niezbędnych dziecku wiadomości, a co innego ćwiczyć i kształtować jego umysł.

„Co innego jest budować dom, a co innego meblować go" — mówi znany psycholog francuzki Compayré, a my właśnie do tej budowy, do tego rozwijania umysłu, możemy przyłożyć rękę i to tem śmielej, że minęły bezpowrotnie czasy, gdy jedynie „meblowanie głów" było celem wysiłków nauczycieli, gdy przeładowanie wiadomościami przeciążało pamięć i zabijało wrodzoną inteligencję. Dzisiaj umysły nie są traktowane jako składy wiadomości, a celem nauki — jest przedewszystkiem stworzenie narzędzia do dalszej, samodzielnej pracy umysłowej.

Dla spełnienia tego zadania szkoła dzisiejsza budzi uśpione siły intelektu, rozwija poszczególne władze umysłowe, między innemi zdolność skupienia, uwagę, spostrzegawczość, zdolność do wnioskowania, krytycyzm, pamięć i wyobraźnię.

Zdolność skupienia i uwagę wyrabiamy przy śpiewie w podobny sposób, jak przy innych przedmiotach. Wzbudzając zainteresowanie, urozmaicając naukę, szukając odpowiednich skojarzeń i my przykuwamy uwagę, walczymy z roztargnieniem i to — tem skuteczniej, że tutaj każde uchybienie jest odrazu zauważone i potępione przez całą klasę.

Osiągnąwszy ten rezultat w początkach nauki, doprowadzamy dzieci do wzmożonej spostrzegawczości, zdolności do wnioskowania i krytycyzmu, tembardziej, gdy po prześpiewaniu ćwiczenia lub piosenki często wymagamy od nich krytyki.

Rozwijanie pamięci muzycznej, wpływa i na rozwój pamięci wogóle.

Wyobraźnię pobudza więcej wiersz śpiewany, niż mówiony, szczególniej, gdy przyzwyczajamy dzieci do tego, aby umiały żywo stawić sobie przed oczy treść danej piosenki, przenosiły się w sferę uczuć wyrażanych w niej i tym sposobem poddawały się żądanemu nastrojowi.

Widzimy więc, że śpiew jest użyteczny przy rozwijaniu wszystkich niemal władz umysłowych. Aby cel ten osiągnąć, należy jednak szczególniej w nauce teorji postępować według ogólnych prawideł nauczania, stosując o ile się da metodę poglądową i stopniowanie trudności, przechodząc od prostego do złożonego od konkretnego do abstrakcyjnego.

W myśl zasady koncentracji należy też szukać nici, wiążących naukę śpiewu z innemi, jak anatomja, hygiena, fizyka, arytmetyka, gimnastyka, aby przekonać, że nauka śpiewu należy do całokształtu wiedzy, a nie leży po za jej nawiasem.

Po za wpływem nauki śpiewu na rozwój władz umysłowych, śpiew według zanego autora francuskiego Dupaigne, czyni jeszcze umysł wrażliwszym na zagadnienia subtelniejsze i bardziej oderwane, co ma niezmierną wagę przy wychowaniu moralnem.

Stosunek nauki śpiewu, jako jednej ze sztuk pięknych do wychowania moralnego, jest ogólnie znany, jak znanym jest uszlachetniający wpływ sztuk pięknych w ogóle. Ludzkość doszła do tego przekonania już na wiele wieków przed Chrystusem. Zasady głoszone przez Sokratesa i Platona, że przez ukochanie piękna dochodzimy do szukania dobra, a unikania zła — wpływały na to, że wychowanie moralne polegało głównie na

wychowaniu estetycznem. Sztuki piękne odgrywały wielką rolę, a śpiew nawet prawodawcy uważali za najlepszy środek do wdrożenia obywateli do ładu i harmonji społecznej. Starożytni nie rozumieli życia bez śpiewu, który też rozbrzmiewał wszędzie: w domu i w świątyni, przy pracy i przy biesiadach, przy obchodach narodowych i w teatrze. Śpiew u ludów nowożytnych stracił na znaczeniu, dopiero w czasach nowszych baczniejszą nań w szkolnictwie zwrócono uwagę na Zachodzie, a obecnie i u nas. Wskrzeszone poglądy starożytnych powracają do życia w formie przystosowanej do wymagań doby współczesnej.

Dziś też nie lekceważymy tak skutecznego środka pomocniczego, jakim jest śpiew przy spełnianiu najtrudniejszego zadania szkoły — wychowania moralnego. Wiadomo, że trudność zadania polega tu na tem, że mamy do czynienia nietylko z umysłem do którego dobry nauczyciel umiejętnym wykładem łatwo trafi, ale z sercem, które chcemy obudzić, z wolą, którą chcemy wzmocnić. Aby to uczynić, aby wpoić zasady, które mają być busolą na całe życie, słowa nie wystarczają, trzeba niejedno wprost z duszy w duszę przelać mocą suggestji, czyli poddawania. Choćbyśmy się więc niezupełnie zgadzali na zdanie Guyau, że „wychowanie jest zbiorem suggestyj powiązanych i wyrozumowanych" — jednak przyznać musimy, że kształcenie uczucia i charakteru bez suggestji — jest wykluczone.

A teraz zastanówmy się, czy istnieje nauka, którąby nam bardziej ułatwiała tę suggestję, jak nauka śpiewu, któraby tak widocznie łączyła dzieci w jedną całość i podporządkowywała woli nauczyciela, któraby, wznosząc na skrzydłach pieśni ponad szarzyznę życia, równie jak śpiew otwierała nam duszę i serce dziecka, pobudzając jednocześnie uśpioną często energję? „Rząd dusz", o który błagał nasz wieszcz w swej natchnionej improwizacji — to szczytne dążenie każdego nauczyciela — może przy śpiewie być urzeczywistnione. Wszyscy wszakże znamy magiczny wpływ pieśni nawet i na najbardziej ospałe dusze. Odegrał on niemałą rolę przy budzeniu i utrzymywaniu ducha narodowego. Niejedno zwycięstwo na placu boju przez dodanie zapału i odwagi, niejedno zwycięstwo w dziedzinie ducha przez podniesienie i zjednoczenie serc — pieśni zawdzięczamy.

Wychowawca musi mieć możność wpływu na rozwój uczucia i woli, aby dzieci poznane dobro ukochały i całą energją doń dążyły.

Śpiew, jako najsilniejszy i najbezpośredniejszy wyraz uczuć ludzkich — uczucia te potęguje. Renouvier, myśliciel francuski, twierdził słusznie, że sztuka uczy nas współczuć z życiem ludzkiem wogóle i rozszerza zakres naszych uczuć. Śpiew zaś nietylko go rozszerza, ale i pogłębia; pogłębia nawet więcej — niż poezja, gdyż uczucia religijne, narodowe i etyczne zawarte w wierszu śpiewanym, utrwalają się silniej w duszy dziecka szczególniej jeśli nie pozwalamy na to, aby dzieci bezmyślnie powtarzały tekst pieśni, jeśli tłómaczymy znaczenie słów i myśl przewodnią wiersza.

Mamy jednak nietylko rozwijać uczucie, lecz i wolę.

Jeżeli celowo wpływamy na dzieci, aby kosztem wysiłku i pewnego zaparcia się siebie dążyły do dobrego wykonania ćwiczeń i pieśni, to kształcimy ich wolę, bo uczymy ich tym samem przezwyciężać się dla dopięcia zamierzonego celu. Zaprawia je to zarazem w dążeniu do doskonałości, którego nam tak bardzo brakuje, a które jest nieodzownym warunkiem wszelkiego postępu.

Widząc, jak często ludzie zadawalniają się miernymi wynikami swej pracy, cieszę się, gdy mi się uda to dążenie do doskonałości obudzić w mych uczniach i gdy niedbałe wykonanie pieśni tak je razi i boli, że proszą o powtórzenie jej — jedynie dla poprawienia uchybień. Zdarza się, że chłopcy żywszego temperamentu przyskakują z pięściami do nieuważnych

kolegów, którzy wykończoną już pieśń swym niedbalstwem popsują.

Kształcenie uczucia i woli nie jest jedynym zadaniem wychowania moralnego, które winno też przygotować dzieci do życia społecznego. W zakresie uspołecznienia — możemy w nauce śpiewu też znaleźć pomoc niezrównaną. Wszakże, jeżeli szkoła jest małem społeczeństwem, to chór szkolny jest niem w ściślejszym jeszcze znaczeniu. Uczy on z jednej strony solidarności względem kolegów, a z drugiej — poddawania się woli kierownika, co zaprawia w karności. Jestto oprócz tego pierwsza akcja zbiorowa w celu wytworzenia czegoś pięknego. Najmniejsze nawet dzieci rozumieją, że działają tu wszyscy za jednego, a jeden za wszystkich, że każde dokłada swą cegiełkę do tej budowy, a jednocześnie każde może niedbalstwem zniweczyć owoc starań ogólnych. Stąd budzi się odpowiedzialność za uczynki, których skutki tutaj nigdy nie pozostają w ukryciu.

Widzimy więc, że śpiew współdziała skutecznie przy rozwoju wszystkich niemal czynników umoralnienia. Oprócz tego jest źródłem przyjemności w szkole i w życiu, a wiadomo jak wielkie znaczenie ma ta rozrywka po wysiłkach umysłowych.

Śpiew w szkole jest lubiany przez wszystkie dzieci, wyjąwszy jednostki apatyczne lub niemuzykalne, ale i te, po ogólnym rozbudzeniu i umuzykalnieniu poddają się najczęściej jego urokowi. Od nauczyciela zależy, aby to zamiłowanie wzrastało i pozostało im na całe życie.

Ogół nie docenia dostatecznie jak niewyczerpany skarb dajemy dziecku, wzbudzając w niem ukochanie jednego chociażby przejawu piękna. Człowiek, zamiłowany w śpiewie jemu poświęci chwilę wolną od zajęć, w nim znajdzie źródło podnioślejszych wrażeń, a unikać będzie rozrywek zdrożnych, poniżających serce i umysł. Dla ludzi ciężko pracujących śpiew może być jedynym promieniem poezji, jedynym wzlotem po nad monotonną powszedniość życia. Przytem przyjemności artystyczne nie pochłaniają całkowicie, nie odwodzą od czynnego życia i pracy zawodowej, a dają umysłowi odpoczynek, uspakajają i podnoszą duszę, Znajdujemy w nich tyle czystej radości i zapomnienia trosk i kłopotów życia codziennego, że doprawdy warto szukać do nich drogi, choćby kosztem pewnych wysiłków. Warto szukać tej drogi!

A jednak — ludzie trzeźwi, zbyt trzeźwi może, tego nie uznają, gdyż kwestja uczucia, ani przyjemności nie gra dla nich roli. Twierdzą oni, że w obecnych ciężkich czasach trzeba tylko pracować i uczyć pracować, a nauka śpiewu, nie przynosząca tych realnych korzyści, jest tylko ozdobą i zbytkiem na który nas nie stać. Mylą się podwójnie. Nie uświadamiają sobie tego, że sama praca jest produkcyjniejszą, gdy mamy do niej bodziec nie tylko w obowiązkowości, ale i w uczuciu i gdy w przerwach odświeżymy nasz umysł w czystym zdroju sztuki.

Zresztą i my przyznajemy, że bezmiar pracy leży przed nami i my wiemy, że Polacy nie umieją pracować i właśnie dlatego twierdzimy, że nauka śpiewu odpowiednio, a celowo prowadzona, może usunąć te braki, które nam w każdej pracy osobistej, czy też zbiorowej przeszkadzają. Wiemy o tem, że w pracy osobistej brakuje nam planowości, systematyczności i wytrwałości, a w zbiorowej oprócz tego: zgodności, solidarności i umiejętności poświęcania własnej woli dla dobra ogólnej akcji. Wszystkie te zalety osiągnąć możemy przy systematycznej nauce śpiewu, która jest żywym przykładem pracy osobistej i zbiorowej.

Czyż poprawne zaśpiewanie utworu chóralnego nie zależy w wielkiej mierze od dobrze i wyraźnie zakreślonego planu, a wykonanie tego planu, czyż nie wymaga dokładności, zgodności, solidarności i przystosowania się do wskazówek dyrygenta? Na zaprawienie się w tej zgodności i systematyczności wpływa głównie rozwój poczucia rytmu, które wyrobić można

przy nauce śpiewu, szczególniej przy odpowiednich ćwiczeniach rytmicznych, wskazywanych przez Dalcroz'a i Böppla. Ma to tak wielki wpływ na charakter, na równowagę duchową i na sharmonizowanie woli z czynem, że muszę się nad tą sprawą dłużej zastanowić.

Rytm muzyczny idzie w parze z rytmem myśli i czynu, a brak jego wywołuje zwykle brak zrównoważenia, pewną nerwowość i nierówność działania. Już Arystoteles zauważył, że „rytm jest właściwym naturze ludzkiej", a zatem nie jest wytworem kultury. Wszystkie ludy, począwszy od pierwotnych, doszły bezwiednie do przekonania, że w pracy fizycznej podział jej na rytmiczne odstępy czasu pozwala na ru hy regularne, przewidziane i na zast wanie wysiłku do wymaganej pra co oszczędza energję. W każdej pracy zbiorowej zgodność rytmiczna nietylko sprawia przyjemność, ale jeszcze jest podnietą dla jednostek leniwszych lub słabszych. Najstarsze już ludy, śpiewając przy pracy, zużytkowywały rytm w śpiewie zawarty, jako szereg sygnałów dla każdorazowego wspólnego wysiłku; ma to tem większe znaczenie w wypadkach, gdy niezbędną okazuje się bezwzględna jednoczesność wysiłków dla wywołania sumarycznego efektu.

O zastosowaniu śpiewu przy pracy świadczą liczne pieśni przy mieleniu, młóceniu, koszeniu, kuciu, wiosłowaniu, jak również wykopaliska starożytne, płaskorzeźby na pomnikach egipskich, wizerunki japońskie i chińskie, które nam przedstawiają różne rodzaje zajęć i prac, wykonywanych w takt śpiewu lub muzyki. Przy upadku pracy ręcznej a rozwoju fabryk zastosowanie rytmu jako środka pomocniczego w pracy upadło, dopiero w ostatnich czasach zwracają nań baczniejszą uwagę, przypisując mu szersze daleko znaczenie. Ceniony ekonomista Bücher w końcu zeszłego stulecia podniósł jego znaczenie, jako pierwiastku rozwoju ekonomicznego, a dopiero znany pedagog Dalcroze, dzięki zdumiewającym wynikom gimnastyki rytmicznej, przyczynił się do spopularyzowania tej idei.

Dla nas w dobie obecnej, wobec zasadniczej zmiany naszej sytuacji politycznej, przyzwyczajenie do miarowej, zrównoważonej, niejako rytmicznej pracy jest sprawą aktualną.

W wieku ubiegłym niewola uniemożliwiała nam normalne działania, a każda niemal akcja polityczna, społeczna, czy oświatowa odbywała się w ukryciu. Ludzie czekali miesiące, nieraz lata na stosowny moment wyładowania nagromadzonej energji, a biorąc za hasło słowa Mickiewicza: „mierz siły na zamiary, nie zamiar według sił" — zdobywali się na niepowszednie porywy i cuda odwagi. Gdy jednak kosztem tylu poświęceń i starań wypracowane plany ręka wroga udaremniała, obracały się w niwecz wieloletnie wysiłki, a skrzydła opadały, następywało zniechęcenie i apatja. Na produkcyjność pracy wpływało to bezsprzecznie ujemnie.

Dziś, wolno nam pracować otwarcie, a wobec nawału czekającej na nas pracy, nie wolno marnować wysiłków. Wiemy już, że spokojna i systematyczna praca wyda większe owoce, niż poszczególne porywy bez ciągłości, wychowujmyż nowe pokolenie na zrównoważonych pracowników w każdej dziedzinie!

Streszczając wszystko, co dotychczas było powiedziane, widzimy, że niema gałęzi wychowania, w której by nauka śpiewu nie odgrywała mniejszej lub większej roli, że więc przy ogólnym obrachunku sił nie staniemy z próżnemi rękoma wobec wymagań szkoły i społeczeństwa.

Widzimy, że możemy przyczynić się do rozwoju fizycznego i umysłowego, mamy wpływ na kształcenie uczucia, woli, uspołecznienie jednostek i przygotowanie ich do planowej, dokładnej, zrównoważonej pracy.

Czyż, wobec tego nie mamy prawa uważać uniemożliwiania nam tego wpływu za krzywdę, wyrządzaną nie tylko nam, lecz i dzieciom?

Wierzę jednak niezachwianie, że przy pewnym wysiłku z naszej strony, energicznem poparciu naszej sprawy przez władzę — runie mur nieporozumień między nami, a ogółem nauczycieli i kierowników. Wierzę, że niedalekim jest dzień, kiedy pójdziemy już ręka w rękę w dalszej pracy dla dobra dzieci, które nam jednakowo leży na sercu, gdyż je wspólnym wysiłkiem przygotowujemy do godnego spełniania obowiązków wolnych obywateli zmartwychwstałej Ojczyzny.

Jadwiga Wierzbińska.

CIEKAWY ZABYTEK.

Wpadła mi w rękę książka p. t. „Traktat akademicki o prawdziwey sztuce muzyki, oraz dodatek o używaniu harmonii“ przez Jana Dawida Hollanda, profesora muzyki w uniwersytecie Wileńskim. Książka o dużym leżącym formacie posiada stronnic 67, oprócz dodatku nutowego. Tłoczona była we Wrocławiu roku 1806.

Autor w obszernej przedmowie ubolewa nad tem, że muzyka w naszym kraju nie zdołała osiągnąć takiego stopnia doskonałości jak gdzieindziej na zachodzie i jako przyczynę tego wskazuje brak książek muzycznych w ojczystym języku, równie jak i nauczycielów oświeconych. Uzasadniając potrzebę poznania „teoretycznych fundamentów“ muzyki, bez czego praktyka doskonałą być nie może, pragnie zaradzić odczuwanemu brakowi i pisze:

„Tuteyszy Universitet maiąc na czele swoim światłego, starannego y niespracowanego przewodnika, którego przykładem ożywieni nauczyciele, każdy z nich szuka w swoim obiekcie pożyteczną dla dobra publicznego uczynić przysługę, ztąd y ia zagrzany ich chęcią w przyłożeniu do powszechnego nauk oświecenia, przedsięwziołem dla zaradzenia pierwszemu w tym kraiu niedostatkowi, wydać dzieło z dokładnym ile możności na oyczysty język tłumaczeniem fundamenta muzyczne zawieraiące“.

Treść podzielona na trzy części.

Pierwsza zawiera zasadnicze wiadomości dotyczące teorji muzycznej.

Druga traktuje o „manierach, czyli odmianach w ogólności“. Jest tu mowa o figuracji i ozdobnikach różnego rodzaju. A dalej — o kanonie, o strojeniu fortepianu, (!) kontrapunkcie i fugach.

Trzecia część zawiera pobieżne wiadomości o harmonii i akordach. Kończy ją uwaga:

„Tu następuią niektóre sztuki do grania dla zaczynaiących uczyć muzyki, wyiąwszy ostatnie waryacye przez moią córkę zrobione, które dla biegley graiących na fortepianie są dodane“.

Jakkolwiek autor dał bardzo skromne wcielenie swoim szlachetnym zamierzeniom według dzisiejszego rozumienia rzeczy, książka jego stanowi niezawodnie cenny dokument w historji rozwoju naszej kultury muzycznej.

Ciekawe jest zacytowanie dawniejszych polskich nazwań nut: cała = gołka, półnuta — ogonatka, ćwierćnuta — fuza prosta, rozwiązana — fuza rozwiązana itd.

Autor jednak przechodzi już do nowych terminów, jak wogóle przejawia pewne dążenia postępowe, chociaż jeszcze z konieczności rzeczy w formie powściągliwej.

Tak n. p. po objaśnieniu o kluczach dodaje:

„Te wyżey opisane klucze są konieczne potrzebne każdemu do muzyki przykładaiącemu się one dobrze znać. Gdyż częstokroć trafiamy na podobnych kompozytorów, którzy przez używanie rozmaitych kluczów, a nawet bez żadney potrzeby, chcą z tego sobie naywiększą uczynić zaletę, a swoim niedoskonałym robotom, w oczach mało umieiętnego przez to powierzchowny uczony blask nadać usiłuią“.

Mimo, że cały ów „traktat“ Jana Dawida Hollanda nie posiada już dzisiaj istotnej dydaktycznej wartości, daje on chlubne świadectwo o budzącej się wśród ówczesnej społeczności polskiej potrzebie stopniowego podniesienia wykształcenia muzycznego.

Holland był ponadto zasłużonym dla polskiej sztuki kompozytorem. Oprócz oratorjum „Zmartwychwstanie Chrystusa“ napisał on operę polską p. t. „Agatka czyli Przyjazd Pana“, do słów ks. Macieja Radziwiłła. Była ona skomponowana na przyjazd do Nieświeża króla Stanisława Augusta, a następnie wystawiona we Lwowie. Kompozytor zastosował w swojej operze melodje ludowe, podnosząc w ten sposób ich znaczenie dla sztuki narodowej.

Szlachetne usiłowania ówczesnych postępowych muzyków w rodzaju Hollanda przygotowywały stopniowo grunt do rozkwitu nowej zupełnie epoki w dziejach sztuki muzycznej polskiej, którą miała wkrótce opromienić gwiazda genjusza Szopena.

P. Maszyński.

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

III.

Opera zaledwie o krok jakiś ruszyła naprzód, właściwie jednak stoi na miejscu, ugrzązłszy w dawnym repertuarze. Bo niestety, czas jeszcze nie przyszedł stosowny, aby o rzeczy sztuki upominać się energicznie. Dlatego krytyka milczy, wyrażając niezadowolenie swoje tylko powstrzymaniem się od jakiegokolwiek sądu, albo też tu i ówdzie rzuconem zdaniem ujemnem, które zresztą mogłoby mieć praktyczne znaczenie wówczas dopiero, gdyby publiczność przyłączyła się do tego zdania i poparła je wstrzymaniem się od frekwencji dotychczasowej.

Ale publiczność warszawska nigdy nie stawiała zbyt wysokich wymagań na punkcie artystycznej wyżyny przedstawień. Co najwyżej pragnęła mieć dobrych śpiewaków, otaczała zaś w szczególności włoskich swemi względami. Repertuar automatycznie się tworzył, nowości o wypróbowanem powodzeniu zagranicą, wchodziły na scenę nieledwie, że same, bez czyichkolwiek starań, bez myśli jakowejś przewodniej, bez osobliwych usiłowań, aby je w oryginalny sposób podać i tem samem znamię wielkiej sceny polskiej na nich położyć. Tego dawniej nie było za lepszych czasów, tem mniej zatem można się dziś czegoś innego spodziewać. Dziś wprawdzie posiada Wielki teatr w p. Młynarskim kierownika uświadomionego doskonale na punkcie wymagań wielkiej sceny; sił mu jednak widocznie brak do walki z przemożnemi trudnościami a może i czasu, idzie więc opera dawnym trybem bez zmiany, prowadzona rutynowaną ręką reżysera p. Kawalskiego. Piękny głos p. Gruszczyńskiego lub p. Matyldy Lewłckiej, dobre sceniczne produkcje pp. Dygasa, Ostrowskiego i Brzezińskiego, lub pań Ruszkowskiej, Mokrzyckiej czy Gotkowskiej, przy pomocy okazałej orkiestry i niezbędnego na scenie aparatu dekoracyj i wystawy, wystarczają publiczności. Teatr zapełniony codzień, przynosi dochody, jakich nigdy przedtem niedawał, zaczem i wszelkie kwestje artystyczne o ileby miały przekraczać granice codziennej miary, istnieć przestają.

Wystawiono w dwóch ostatnich miesiącach roku ubiegłego „Grajka“ Jotejki, i — „Fidelia“ Beethovena, wznowiono „Hugenotów“ Mayerbeera. I w tem zamyka się właściwie cała działalność opery warszawskiej, licząc jej dalszy okres, od chwili utworzenia pierwszych zasobów repertuaru t. j. „Halki“ na nowo inscenizowanej, „Marji“ Statkowskiego, „Otella“ Verdiego, po których nastąpiły „Trubadury“ „Żydówki“, „Opowieści“ i t. d.

Opera Jotejki „Grajek“ nie posiada bezwzględnej artystycznej wartości. Kompozytor pracowity, zasłużony i uzdolniony muzyk, nie wyrobił sobie fizjognomji indywidualnej ani też nie zajął chociażby w charakterze eklektyka stanowisko artysty uzbrojonego we wszystko, co w dzisiejszych czasach daje nowoczesna wiedza i doświadczenie teatralne, a co zwycięstwa sceniczne przynosi. Nie spotkał się też z żywszem zajęciem sfer muzycznych; szeroka zaś publiczność zachowała się życzliwie wobec pracy jego, lecz ogółem wziąwszy chłodno mimo, że temat „Grajka“ jest wdzięczny, dla ogółu

przystępny i sympatyczny, jako rzecz z Sienkiewicza noweli (Organista z Ponikły) zaczerpnięta.

Dzień wystawienia „Fidelia“ po raz pierwszy na polskiej scenie powinien się był stać uroczystością artystyczną pierwszorzędną. Poziom jednak tutejszej publiczności za niski jest na to. Imię wielkiego muzyka i nazwa jedynej jego opery, ściągnęły wprawdzie cały tutejszy świat muzyczny, ale szeroka publiczność z miejsca zajęła stanowisko nieufne wobec zapowiedzi o tak poważnym dźwięku. Pierwsze przedstawienie nie zapełniło sali doszczętnie, na drugiem zebrano się nielicznie; nieco lepsze były dopiero następne, dotąd jednakże cyfry pięciu przedstawień nie przekroczono.

W wykonaniu „Fidelia“ wzięły udział następujące siły: Leonorę spiewała p. Ruszkowska, Florestana p. Dobosz, Fernanda — p. Palewicz, Rokka — p. Mossoczy, Marcelinę — p. Mechówna, Żakina p. Janowski. Staranności nikomu z wymienionych artystów nie brakowało, podobnie jak i najlepszych chęci, nie można też nazwać złem przedstawienia „Fidelia“, bo takiemiż samemi dobremi chęciami był ożywiony i dyrygent p. Młynarski i reżyser p. Kawalski, a nawet chór i orkiestra. Zwyczajem praktykowanym zagranicą, wykonywa się tu w drugim międzyakcie t. zw. III-cią Leonorę.

Ale podobnie, jak postać tytułowa nie była przez p. Ruszkowską dociągnięta do punktu dramatycznej heroiny, bo wyborna ta artystka jest właściwie śpiewaczką liryczną i do patosu wymaganego nagina się z pewnym wysiłkiem głosu — podobnie i Florestan p. Dobosza, artysty, jak wiadomo, bardzo uzdolnionego i sympatycznego, również nie odpowiadał całkowicie zadaniom tej partji. Nie można było tedy już chociażby z powodu obsady dwu głównych partji nazwać całości idealną.

Sala koncertowa jak zawsze dotąd, stale wykazuje dużo życia, przynajmniej ze strony urządzających. Herman i Grossmann zamknęli wprawdzie swą salkę przy ulicy Mazowieckiej, lecz do sali konserwatorjum zwracają się dziś wszyscy artyści i wszystkie instytucje, o ile liczyć nie mogą na większe audytorjum. Tu odbywają się wieczory kameralne, których liczba doszła do siedmiu, tu produkowała się „Lutnia“ z koncertem chóru a capella, tu oratoryjny chór pod dyrekcją p. Kazury, recytale p. Dubiskiej, Pawła Kochańskiego, i wreszcie wysoce zajmujący koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego.

Publiczność w odwiedzaniu kameralnych wieczorów nieco osłabła, ale wyrabia się przecież zwolna stałe grono miłośników tego rodzaju muzyki. O programie zespołu p. Młynarskiego pisałem ostatnim razem, podobnie jak i o sposobie podawania go publiczności; i jedno i drugie zasadniczo nie uległo zmianie, jakkolwiek już samo spełnianie ciągłe pewnego artystycznego zadania w tym samym zespole musi z czasem przynieść pożądane zgranie się artystów w całość doskonałą.

Karol Szymanowski zamieszkał w Warszawie i jest to dziś bezwątpienia jedna z najsympatyczniejszych postaci tutejszego świata muzycznego, a jako talent bezsprzecznie najwybitniejszy. Na to zgadzają się wszyscy jednocześnie, koncert zaś kompozytorski wymieniony powyżej utwierdził ogólne to zdanie. Jednoznacznem przecież to nie jest z bezwzględnym zachwytem dla utworów jego, mimo nawet i tej godnej zaznaczenia okoliczności, iż nowe utwory skrzypcowe p. t. „Mity“ („Źródło Aretuzy“ — „Narcyz“—„Dryady i Pan“) oraz Nokturn i Tarantella świadczą wymownie o wzmagającej się produktywności młodego kompozytora rozwijanej niewątpliwie z coraz większą siłą.

Muzycy tutejsi otaczają Szymanowskiego wielką sympatją, ale w zdaniach co do skrajnego kierunku, jaki on obecnie przybrał różnią się, a zdecydowanego stanowiska w kwestji modernizmu nie zajęli. Co do publiczności, to przyjęła ona nowe utwory Szy-

manowskiego ciepło, zarówno nadmienione skrzypcowe, jak i nowe pieśni. Tu jednak wypada dodać, iż wykonawcą doskonałym tychże utworów skrzypcowych był Paweł Kochański, pieśni śpiewała p. Stanisława Szymanowska, akompaniował jej brat Feliks, kompozytor zaś wykonywał part fortepianowy „Mitów" jako też i Capriciów Paganiniego harmonizowanych przez siebie oraz Nokturnu i Tarantelli. Strona wykonawcza była dzięki temu nietylko bez zarzutu, lecz nadto miała jeszcze w sobie nerw bezpośredności idącej od kompozytora i najbliższych mu duchem członków codziennego otoczenia. Nic tedy dziwnego, że wykonanie malowniczych obrazków starożytności, poetycznego Nokturnu i świetnej w rytmice Tarantelli w tych warunkach, musiało podziałać na publiczność i że pieśni nowe—jedna z Wschodnich jest bardzo piękna — śpiewane przez p. Szymanowskę z całkowitem oddaniem się rzeczy obudziły u słuchaczy żywe uznanie.

Wkrótce ma być po raz pierwszy wykonana druga symfonja Szymanowskiego, opera zaś przystępuje podobno do studjowania „Hagit" utworu scenicznego, o którego istnieniu niejednokrotnie się pisało. Zajęcie tedy skupia się coraz więcej około Szymanowskiego; mówi się też o kompozytorze i jego utworach bardzo wiele. Z dyskusyj tych wyłoniła się myśl, ażeby szereg odczytów zainicjowany przez Ministerstwo Sztuki i Kultury, objął w krótkości dzieje ewolucyj harmonji na podstawie akustyki i w ten sposób rzucił światło na wszystkie tonalne zjawiska nowoczesne. Do udziału w tych odczytach zaproszono i dwóch kompozytorów wybitnie modernistycznych Szymanowskiego i Różyckiego.

Z pośród licznych wirtuozów ukazujących się na estradzie Filharmonji zatrzymać się należy przy Rosenthalu i Askenazym. Pierwszy przyjechał tu już jako sława uznana, drugi — jako homo novus. Na koncercie Rosenthala pojawił się mistrz Paderewski, co oczywiście wśród publiczności wywołało senzację. Rosenthal, obok znanej swej olbrzymiej techniki, rozwinął znacznie więcej niż kiedykolwiek sentymentu, w ogólności pogłębił swą grę. Stefan Askenaze wywarł wrażenie duże grą swą poważną w stylu, dojrzałą, a przytem wysoce wirtuozowską, bo w rzeczach techniki pewną, niezachwianą. Grał na pierwszej audycji koncert Schumana na drugiej: B-dur koncert Brahmsa i F-moll koncert Szopena. Do pełnych powodzenia produkcyj w Filharmonji zaliczyć należy koncert Pawła Kochańskiego (koncerty skrzypcowe Karłowicza i Czajkowskiego), na pochlebną wzmiankę zasługuje też młody pianista p. Turczyński (koncert Liszta).

Programy Filharmonji spotykają się często z zarzutem, że zawiele produkują rosyjskiej muzyki. Zarzut ten dotyka jednak i poszczególnych artystów, którzy niejednokrotnie objawiają przesadne zamiłowanie do kompozytorów rosyjskich. Aby zarzut częściowo chociażby odeprzeć, wysuwa dyrekcja w pewnych odstępach czasu i polskich kompozytorów: słyszeliśmy niedawno Symfonję Paderewskiego, Rapsodję litewską Karłowicza i nadmieniony powyżej koncert skrzypcowy. Karłowiczowi poświęcono też osobny poranek dnia 8-go lutego w uczczeniu dwunastej rocznicy jego śmierci, „Powracające fale" i „Odwieczne pieśni" stanowiły treść programu orkiestry, cały zaś szereg pieśni odspiewała p. Comte-Wilgocka, najlepsza tu obecnie pieśniarka, śpiewaczka dużej kultury i inteligencji. W najbliższym też koncercie usłyszymy Symfonję St. Kazury, a następnie podobno i inne utwory nieznanych dotąd młodych kompozytorów polskich. Bo na usprawiedliwienie częściowe dyrekcji przecież stwierdzić należy, iż orkiestralna literatura polska nie jest jeszcze tak bogata, aby bez częstego powtarzania Noskowskiego, Karłowicza, Fitelberga i kilku innych mogło się obyć. Możnaby tylko istotnie do Żeleńskiego się zwrócić jeszcze i Różyckiego któryś z utworów wykonać.

Wymieniony powyżej p. St. Kazuro stoi na czele chóru oratoryjnego

subwencjowanego przez Ministerstwo Sztuki i Kultury. Chór ten produkował się kilkakrotnie: śpiewał w „Stworzeniu“ Haydna dwa razy, obecnie zaś wystąpił z osobnym koncertem, w którym prócz „Grajka“ Noskowskiego parę rzeczy a capella wykonał. Jestto instytucja całkiem jeszcze młoda, ma jednak przed sobą możność rozwoju i lepsze warunki niż gdzieindziej. Szkoda tylko, że w Warszawie o głosy dźwięczne i wytrzymałe dość trudno. Tak prawie trudno, jak o publiczność, gdy program poważny jest i — polski...

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Niespokojne, nacechowane anormalnymi warunkami czasy, w jakich żyjemy — epilog olbrzymiego przewrotu światowego — nie zdołały na szczęście przerwać owego sympatycznego kontaktu, który istnieje od szeregu lat między muzykalną publicznością a naszemi agencjami koncertowemi. Co więcej, stwierdzić można nawet objaw bardzo zbliżony do paradoksu: w miarę wzrostu najbanalniejszych, a zarazem najdotkliwszych trosk życiowych wzmaga się niemal u wszystkich chęć oderwania swej jaźni od szarego tła tej „wegetacji“ i pokrzepienia ducha wrażeniami artystycznemi. Te pragnienia jednostek muzykalnych zaspakajały dawniej równomiernie koncerty i opera. Z tych czynników pozostały nam obecnie tylko popisy koncertowe; opera — pogrążona niestety od początku bieżącego sezonu w śnie letargicznym — zaznacza swój dobiegający do agonji żywot jedynie ustawicznem odgrzewaniem kilku ogranych do przesytu dzieł, w „edycji“ n o t a b e n e, pozostawiającej nieraz wiele do życzenia. Estrada przedstawia się więc jako ognisko całego ruchu muzycznego; nic tedy dziwnego, że staraniom przedsiębiorstw koncertowych (biuro M. Tuerka i agencja Tow. muzycznego) odpowiada zazwyczaj rezultat bardzo pomyślny. Publiczność nie daje się prosić, a sala Tow. muzycznego często nie może pomieścić słuchaczów.

Przystępując do oceny okresu objętego niniejszem sprawozdaniem (styczeń 1920) i waloru artystycznego poszczególnych wieczorów, wypada zaznaczyć, że najkorzystniej i najbardziej interesująco przedstawiały się tym razem popisy skrzypcowe. (Robert Perutz i Wacław Kochański). Programom tych koncertów przyświecała — zdaje się — jedna i ta sama myśl przewodnia: Zaznajomienie publiczności z utworami mało grywanymi a usunięcie popisu wirtuozowskiego na plan drugorzędny. W imię tego hasła, świadczącego pochlebnie o wyższych aspiracjach koncertantów ułożony był program, zachwycaliśmy się więc podczas popisów Perutza klasyczną niemal pięknością Vitali'ego „Ciaconny“ i nigdy nie granego u nas dotąd koncertu skrzypcowego Pietra Nardini'ego, w wyższym jeszcze stopniu interesował słuchaczów koncert C-moll Jaque'a Dalcroze, którego pełne polotu „Largo“ istotnie porywa, jakkolwiek mięszanina rozmaitych stylów nadaje całości cechę dzieła bardzo niejednolitego i niezrównoważonego. Do wielce zajmujących nowości należały również nadzwyczaj zręcznie ułożone kompozycje warszawskiego muzyka A. Andrzejowskiego, wykazujące dużo oryginalnej pomysłowości, treściwe mimo swych szczupłych rozmiarów i niezwykle efektowne. Dzielny wykonawca tego programu, żegnający tym występem publiczność przed swym wyjazdem do Ameryki, odniósł sukces wielki i nieprzeciętny.

Artysta-skrzypek p. Wacław Kochański, którego nie słyszeliśmy przez szereg lat zawieruchy wojennej, powrócił do nas jeszcze dojrzalszym i wykwintniejszym pod względem uduchowienia gry. Kantylena jego, mimo tonu niezbyt wielkiego, elektryzuje słuchaczów swą słodyczą i szlachetnością. Ten wzorowo muzykalny sposób gry znalazł w kilku utworach starowłoskich kompozytorów (zXVII-go i XVIII-go w.) odpowiednie pole do popisu, z większych dzieł wymieniam stylowo wyko-

naną sonatę Bacha. Okazała technika Kochańskiego odznacza się nieskazitelnością intonacji i w ogóle brawurową pewnością, zarzucićby można tej grze jedynie brak spokoju objawiający się w tempach nieraz nierównych lub zbytecznie przyspieszanych i w ruchach, które niepotrzebnie towarzyszą trudnościom technicznym, dzielnie zresztą pokonywanym. Z nowoczesnych utworów podobał się najbardziej Debussy'ego „La plus que lente“, a liczne dodatki nadprogramowe świadczyły wymownie o ogólnym zachwycie słuchaczów. Znakomity, prawdziwie artystyczny akompaniament p. Heleny Ottawowej przyczyniał się znacznie do ogólnego powodzenia tych recitalów.

Dnia 13. stycznia wystąpił jako wykonawca utworów wyłącznie Szopenowskich Józef Śliwiński, zawsze u nas owacyjnie witany. Gdy wspomnę o niemożliwej długości programu, składającego się sumarycznie z 50-ciu, wyraźnie pięćdziesięciu dzieł (choćby były między nimi króciutkie preludja i mazurki), mimowoli nasuwa się cytat z starorzymskiej epopeji: „Infandum, regina, iubes renovare dolorem!“ Zbytecznem dodawać, że w ten sposób ułożony „wieczór Szopena“ — mimo niezrównanego artyzmu Śliwińskiego nużący — musiał przeciągnąć się do późnej pory zamieniając się poniekąd w „noc Szopena“. Ta niekorzystna forma zewnętrzna produkcji osłabiła może to głębokie wrażenie, które zazwyczaj wywołują wspaniałe nieraz interpretacje tego wielkiego pianisty, a słynnego w całym świecie szopenisty. Słyszeliśmy między innemi, wykonane tym razem w całości, preludja op. 28. i gdyby to dzieło stanowiło pierwszy numer programu — a nie ostatni — obudziłoby niezawodnie ogromne zajęcie w audytorjum. Wywołanie ogólnego zachwytu mimo wszystko, nazwać można tem większym tryumfem sztuki odtwórczej Śliwińskiego.

W charakterze koncertanta rywalizującego wystąpił kilka dni później prof. Jerzy Lalewicz jako wykonawca V-go wieczoru z „cyklu arcydzieł fortepianowych“. Program złożony z dzieł romantyków i modernistów obejmował — prócz innych utworów — sonatę Liszta i czarująco pod względem umiejętności polifonicznej opracowany „Tryptyk“ Brzezińskiego, pełen efektów dźwiękowych i fortepianowych. Gra koncertanta, niezbyt chętnie naginająca się do uczuciowych form i do poetycznego polotu romantyków, najszersze znalazła w „Tryptyku“ i w ogóle w modernistycznych kompozycjach pole do popisu, imponując słuchaczom jako zespolenie wyniku głębokiej wiedzy muzycznej z techniką wirtuozowską. Usposobiony tym razem lepiej niż kiedykolwiek, wywołał prof. Lalewicz duży i niekłamany sukces i dodał na ogólne żądanie nadprogramowo cały szereg utworów Szopena i brawurową transkrypcję na tematy Straussa.

Jedyną w tym okresie produkcję wokalną zawdzięczamy p. Janinie Korolewicz-Waydowej. Znana z porywów filantropijnych artystka urządziła dnia 22. stycznia wieczór pieśni, przeznaczając dochód z tej atrakcyjnej produkcji na cel dobroczynny. Na obfitym programie widniały najwybitniejsze tylko nazwiska polskich pieśniarzy z tym jedynie małym wyjątkiem, że niewiadomym sposobem wplątała się między utwory mistrzów jak Moniuszko, Karłowicz lub Żeleński bezwartościowa niemal, a nudno-sentymentalna „Kalina“ Komorowskiego. Po za tem idealnie i ze smakiem artystycznym ułożona wiązanka pieśni zapowiadała sama przez się słuchaczom wiele zadowolenia, a gwarancję za poziom wykonania dawał nam wysoki artyzm naszej primadonny operowej. Lekka, widocznie jeszcze nieusunięta niedyspozycja artystki, objawiająca się w trudności atakowania niektórych pozycji i utrzymania nieomylnej intonacji nie przeszkadzała jednak, gdy chodziło o piękność kantyleny, łączącej w sobie porywający czar liryzmu z potęgą dramatycznego akcentu, o wydobycia najsubtelniejszych odcieni dynamiki, lub o wykazanie całego przepychu wykwintnej, pełnej zro-

zumienia deklamacji. Jako najpiękniej wykonane pieśni wymienię prześliczną „Czarnobrewkę“ Żeleńskiego, Moniuszki „Prząśniczkę“, Niewiadomskiego „Między nami nic nie było“, oraz Szopena „Hulankę“ interpretowaną z olbrzymim temperamentem. Między dodatkami — a było ich kilka z odcieniem lekkohumorystycznym — królowała „Piosnka żołnierska“ Moniuszki, jak wiadomo, cacko kompozytorskie, a zarazem małe „chef d'oeuvre“ sympatycznej artystki.

Fr. Neuhauser.

Z KRAKOWA.

Soliści — Opera i operetka — Wieczory kameralne — Poranki.

Ruch koncertowy Krakowa był dotąd dość uśpiony. Przeważały koncerty solistów. Ilekroć wystąpi jakiś znany wirtuoz, wówczas sala koncertowa jest pełna; większość bowiem obecnej publiczności stanowią dorobkiewicze wojenni, dla których muzyka streszcza się w nazwiskach pewnych „firm“, znanych conajmniej ze zdjęć gramofonowych. Wśród solistów najwięcej było pianistów; niektórzy dali coś nowego lub przynajmniej program inteligentnie zestawiony: n. p. H. Melcer zaznajomił nas z warjacjami Regera na temat kantaty Bacha; to samo grał potem z niezrównanem mistrzowstwem Backhaus, zawsze u nas owacyjnie witany. S. Eisenberger dał wieczór Beethovena, Śliwiński Szopena, zaś nowo angażowany nauczyciel gry fortepianowej w konserwatorjum, p. W. Łabuński wykonał kilka kompozycji rosyjskich (Metner, Skrijabin). Ze skrzypków niesłabnącą atrakcją jest dla Krakowa Erika Morini, której dwukrotny występ ściągnął niemal wszystkich do sali koncertowej; korzystne wrażenie wywarła młoda wiolinistka z Warszawy, p. Dubiska, podobnie jak i p. T. Szulc. Istnym turniejem śpiewaków był występ naszych trzech najświetniejszych tenorów: Dygasa, Gruszczyńskiego i Józefa Manna. Sympatyczną nowością był koncert mezzosopranistki p. Bauer-Pileckiej.

Korzystając z obecności Gruszczyńskiego w Krakowie, teatr powszechny, wystawiający operetki, zaprosił znakomitego tenora do udziału w „Baronie cygańskim“. Przedstawienia teatru powszechnego zdobywają coraz to szersze uznanie dzięki swemu poziomowi artystycznemu; wśród wykonawców są bowiem takie siły jak Pp. Wanda Hendrichówna, Adam Ludwig, Stanisław Tarnawski, J. Brzozowska, H. Miller. Operetkę wystawia również teatr „Nowości“. Wobec takiej konkurencji nie mogło utrzymać się Towarzystwo operowe, które po niefortunnej próbie zarzuciło chwilowo plany wystawienia jakiejś opery własnemi siłami.

Kraków pragnie muzyki; wielu ludzi odczuwa brak dobrej muzyki, gdyż nie zadawalają ich ani soliści, goniący tylko za poklaskiem, ani operetka. To też ze szczerem uznaniem powitać należy wieczory kameralne, które co piątku odbywają się w Instytucie muzycznym dzięki gorliwym zabiegom niestrudzonej i zapalonej kameralistki, p. Klary Czop-Umlaufowej.

Dużą frekwencją cieszą się wykłady o muzyce, czy to urządzane stale co sobota w „Kollegium wykładów naukowych“, czy jako poranki niedzielne, w których biorą udział najlepsze nasze siły. Wśród wykonawców wymienić należy przedewszystkiem p. Stanisława Lipskiego, którego gra pianistyczna i olbrzymi repertuar umożliwia urządzenie i omawianie najróżnorodniejszych tematów. Szczególne znaczenie miał poranek symfoniczny we wykonaniu orkiestry Związku muzyków krakowskich, poświęcony Beethovenowi pod kierunkiem p. Bol. Walewskiego.

Dr. Józef Reiss.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Ministerstwo Sztuki przyjąwszy do wiadomości utworzenie się chóru we Lwowie w celu uprawiania dawnej muzyki polskiej, przyznało Związkowi muz. pedagogicznemu subwencję, przy pomocy której, chór rozpocząć ma swą pracę pod kierownictwem prof. Adama Sołtysa. Wydatną pomoc otrzymał również Związek na konkurs dla młodzieży i na kursa metodyki fortepianowej i solfeżu.

„Przedświt" czasopismo muzyczne („Musikblätter des Anbruch") zaczęło wychodzić w Wiedniu od listopada 1919 jako dwutygodnik. Jestto organ muzyki nowoczesnej, wydawany przez znaną firmę nakładową „Universal Edition". Zewnętrznie przedstawia się bardzo dobrze, treść literacką posiada obfitą i zajmującą, do każdego zeszytu dodaje redakcja nuty. Znajdujemu tu Szymanowskiego dwa preludja, Beli Bartoka Allegro barbaro na fortepian, wyjątki z utworu Deliusa „Fennimore i Gerda" oraz Schrekera „Das Spielwerk". Ostatni zeszyt podwójny poświęcono w całości Franciszkowi Schrekerowi. W dziewięciu artykułach zajmujących się osobistością kompozytora, życiem jego i dziełami, spotykamy się z oceną pełną bezwzględnego uznania, którego wyraz stanowczy wypowiada najjaśniej zdanie Pawła Bekkera na wstępie artykułu naczelnego umieszczone: „A więc mamy i odpowiedź na pytanie, czy osobistość taka jak Wagner, raz się tylko pojawia i czy uzdolnienie w tym samym rodzaju i jemu podobne powrócić nie może po pewnym czasie. Bo oto Schreker z takiemże uzdolnieniem stanął, pierwszy po Wagnerze w rodzaju mu pokrewny: zjawisko równej miary, wcielone tylko odmiennie". Opera Schrekera „Napiętnowani" ma być wystawiona wkrótce w Wiedniu, inna zatytułowana „Der Schatzgräber" — w Dreznie.

Ruch muzyczny w środkowej Europie zaczyna po wojnie odżywać na nowo. Miasta niemieckie wystawiają nowe dzieła co chwila, lub urządzają wykonania dawniejszych, zwracając się usilnie do wydobycia nowych wartości na pierwszy plan. Strauss umie sam o sobie najlepiej pamiętać; Schrekerowi żaś Pfitznerowi, Schönbergowi, Deliusowi pomaga zarówno prasa jak i instytucje do zajęcia stanowisk pierwszorzędnych. Kult dla przedwcześnie zmarłego Gustawa Mahlera szerzy się, jeden z wybitniejszych dyrygentów zamierza zająć się wykonaniem cyklicznem wszystkich dzieł jego w Amsterdamie. Wiedeń, Berlin, Drezno i Frankfurt składają nieustannie dowody żywotności swojej na polu sztuki.

Wiadomości artystyczne ze środkowej Europy dochodzą nas; natomiast z Francji i Włoch brak ich jeszcze niestety, prawdopodobnie i tam się nowe życie budzi, nie z tą jednak skwapliwością zapewne, z jaką się wzięli Niemcy do odbudowy swojej kultury.

Kalendarz muzyczny na rok bieżący, wydany przez B. Rudzkiego w Warszawie, pod redakcją M. Skolimowskiego, zasługuje jako doskonała książeczka informacyjna na uwagę wszystkich osób z muzyką łączność utrzymujących. Warszawa, Lwów, Kraków, Poznań, Wilno, Łódź, Lublin, Kalisz i inne miasta prowincjonalne, dostarczyły materjału obficie, został on też wyczerpany dokładnie, co właśnie książeczkę użyteczną i wartościową czyni. Daje też ona nietylko cenne podręczne wskazówki, lecz nawet ogólny obraz stosunków naszych muzycznych, który z tych statystycznie objaśniających szczegółów daje się łatwo ułożyć. W przyszłości, będzie można jeszcze więcej uwagi poświęcić Małopolsce Zachodniej i Wschodniej, bo wszakże miasta jak Tarnów, Rzeszów, Przemyśl, Drohobycz, Stanisławów, Kołomyja i Tarnopol także (dla koncertantów naprzykład!) swoje znaczenie posiadają. Zewnętrznie książeczka przedstawia się ładnie, ozdobiono ją doskonałym portrecikiem Władysława Żeleńskiego.

Rok II. Lwów-Warszawa — Marzec 1920. Nr. 11. i 12.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

ARS NOVA.

W sztuce zupełnie jak w życiu. Okresy jej powstają jak istnienia ludzkie, dochodzą do zenitu i ze stanowiska schodzą powoli, ustępując miejsca innym; nie dano nam tylko miary, zapomocą której moglibyśmy orzec napewne, kiedy ten lub ów dobiegł już końca, i siły swe życiowe wyczerpał.

Nieinaczej dzieje się i z tworami nowopowstałemi. Nie mamy nigdy absolutnej pewności, przed którym z nich przyszłość się ściele, bo nie zawsze ten „co w kolebce łeb urwał hydrze" wyrasta następnie w olbrzyma; historja zaś daje na to dowody, że nie wszystko olśniewające jest słońcem i nie każdy moment na pozór bardzo doniosły, znaczenie swoje nadal zatrzymuje i czynniki dodatnie następnie ze siebie wytwarza. A że labirynt życia niejedną ślepą ścieżkę ukrywa, przeto i „Ars nova" nie musi być koniecznie jednoznacznikiem — drogi nieomylnej.

Nowych kierunków jednakże nie wolno przyjmować bez należytego wyrozumienia. Nie przyjmowano ich nigdy jednomyślnie, każdy miał swoich przeciwników i zwolenników, miał też i powinien mieć nadal oskarzycieli swych i obrońców. Bo „Ars nova" występuje zawsze pod zarzutem nastawania na życie poprzedniczki swojej. Należy się zatem i jednej i drugiej traktowanie conajmniej równomierne, a już zwłaszcza, jeżeli wyjdziemy z modnego dziś stanowiska, aby „mniejszość" szczególną opieką otaczać, co zresztą byłoby słuszne o tyle, o ile sztuka modernistyczna dzisiejsza — a o tej przecież mówimy — przedstawia wobec wspaniałej sztuki muzycznej przeszłości, niezaprzeczenie mniejszość bardzo znaczną.

Słyszeć można niejednokrotnie, że sztuka nowoczesna nie obala jeszcze swej poprzedniczki, tej „Ars antiqua", jakbyśmy ją już nazwać musieli, idąc za przykładem XIV stulecia, kiedy to Florentyńscy madrygaliści stanęli w opozycji przeciw wpływom Północy. I zapewne tak nie jest, jeżeli chodzi o zmianę kierunku w obrębie pewnej epoki, jak n. p. chodziło o wprowadzenie głębszego wyrazu w wypadku Gluck contra Piccini i Wagner contra Mayerbeer, lub w wypadkach powstawania szkół pewnych i nowych gałęzi stylu, jak romantyzm lub szkoła nowoniemiecka.

Ale w obecnej chwili rozgrywa się sprawa bez porównania większej wagi. Idzie tu mianowicie nie o zmianę stylu, nie o rozwój czegoś istniejącego, lecz o „wyzwolenie się z więzów dawnego systemu", a więc o obalenie olbrzymiej budowli, którą wzniosły wieki i która nie okres lecz epokę w jej istnieniu stanowi. Idzie o dawny system tonalny, który ma być rzekomo za ciasny, i o wprowadzenie nowego na podstawie wysubtelnienia słuchu. Słuch zaś, jeżeli ma istotnie w sobie wyrabiać zdolność odróżniania odległości dotąd ignorowanych, to oczywiście przedewszystkiem musi wziąć rozbrat z przeszłością, która go trzyma niezaprzeczenie w więzach swego systemu.

Trudno zatem w wypadku tym o kompromisy: „Das wohltemperierte Klavier" musi paść w walce o zdobycie — nowej temperatury!...

Ba, gdyby tu chodziło o nową „temperaturę“, to możnaby jeszcze słuszność przyznać tym, którzy idąc za postępem, tej temperatury poszukują. Ale są znaki nieomylne, że jak na razie przynajmniej, chodzi o wprowadzenie — b e z r z ą d u, w czem muzyka przedstawia zupełną analogję z pewnemi społecznemi prądami, siejącemi jednakże słuszny postrach na cały kulturalny świat dawnej Europy!

A czy bezład i bezrząd mogą być ideałem dla jakiejkolwiek gałęzi życia ludzkiego, to chyba po wieki wieków jest wykluczone z rzędu wielkich zapytań przez ludzkość stawianych. Świat powstał z chaosu nie poto, aby doń wracać; jeżeli zaś miałby wrócić, to w tym celu jedynie, aby zeń nowy świat mógł się wyłonić. Bezład, może być zatem uważany wyłącznie tylko za okres przejściowy; a jeżeli w nowoczesnej twórczości muzycznej chaotyczność pojęć staje tuż obok zupełnej chwiejności systemu, to w żaden logiczny sposób nie możemy brać tego za zdobycz sztuki już dokonaną i pełną wysokiej wartości, lecz co najwyżej, za przedmiot niezbadany dotąd, tyle tylko, że postawiony na jednym ze stopni naszych schodów życiowych. Sześć lat przebytej (?) wojny nie upewniły nas, czy potrąceni wypadkami nie postawiliśmy w tej chwili kilku kroków na dół, które trzeba będzie wysiłkiem i pośpiechem naprawić w pocie czoła wspinając się wyżej. A że wątpliwość ta musi nasuwać się w rzeczach kultury i sztuki — z całą pewnością znacznie silniej niż w rzeczach wielkich ustrojów narodowych państwowych i społecznych, to już chyba bardzo łatwo zrozumiałe, jak niemniej i ten pewnik niezachwiany, że żyjemy w okresie przejść, których wynik ostateczny zakryty jest przed naszym wzrokiem.

Jakże tu więc z zachwytem zwracać się do nowych utworów sztuki? Wszak ona sama, tak jest jeszcze swych środków niepewna! Jakże tu dziś przysięgać wiarę „kubizmowi“, kiedy za drzwiami czeka „futuryzm“, równie ponętny, a może jeszcze większe skarby w swem łonie kryjący? Jakże zadowalać się grubem połączeniem tonacji C-dur z tonacją fis-moll, kiedy „odtemperowany“ system przyniesie nam możność rozkoszowania się połączeniami znacznie subtelniejszemi, gdy instrument pozwoli nam odróżniać ćwierćtony?...

Ale to nie wszystkie jeszcze kłopoty dzisiejsze. Co bowiem czynić ma człowiek, któremu dotąd nie zbrzydła jeszcze literatura przeszłości z Bachem i Beethovenem, Mozartem i Schubertem, Schumanem i Szopenem, Brahmsem i Wagnerem na czele? Odtemperowując słuch, sprzeniewierza się im absolutnie i skazuje ich na tę rolę, bardzo zresztą poważną, lecz tak mało aktualną, jaką wobec wymienionych odgrywają kompozytorowie średniowiecza ze swoją diatoniką kościelną! A czy na to nie jest przypadkiem za wcześnie? Czy muzyka wielkiej epoki Bach-Wagner spaść ma istotnie jak spada przejrzały owoc z drzewa? I czy stać się to ma, zanim uformowały się zawiązki nowego?

Bo zasoby nowej sztuki są właściwie jak dotąd bardzo niewielkie, nie mówiąc już o tem, że najzapaleńsi nawet jej zwolennicy nie ustalili jeszcze zdania swego i sądu, co do wartości tych rzeczy i znaczenia nowych imion: Schreker, Delius, Schönberg, Ravel Strawiński i i. Sami kompozytorowie wyznają szczerze, i ż p o s z u k u j ą dopiero dróg nowych. Ich też najłatwiej zrozumieć. Bo na nich sam zawód nakłada ten obowiązek, czy zaś spełniają go w głębokiem poczuciu konieczności wobec zużytego (?) już systemu dawnego, czy tylko sama płocha żądza zabłyśnięcia nowością pod hasłem „epatez les bourgeois!“ do tego ich skłania, to już rzecz obojętna. Ale mniej naturalnem wydaje się pożądanie tych nowych środków u ludzi, którzy żadną miarą wyczerpać jeszcze nie mogli treści całego dotychczasowego systemu i związanej z nim twórczości, tak bogatej i tak pięknej! To też bezporównania zrozumialszym

jest niewątpliwie chociażby upór nawet u miłośnika sztuki dotychczasowej, niż owa nadzwyczajna łatwość rzucania się na kolana przed bóstwami o zakrytych twarzach. W uporze tym bowiem jest przynajmniej wierność i wdzięczność dla tych, którzy najwspanialszą epoki sztuki muzycznej stworzyli...

Trudno poruszyć za jednym zamachem wszystkich kwestyj, które cisną się pod pióro, a już zwłaszcza kwestyj polskiej kultury muzycznej, która tak bardzo jest oddalona od kultury naszych sąsiadów, mogących przynajmniej to słusznie powiedzieć o sobie, że nakarmili się już obficie sokami własnej sztuki muzycznej. Trudno też zastanawiać się nad uprawą muzyki wsród młodzieży i w szerokich warstwach społecznych, lub nad stosunkiem pieśni ludowej do tych „świtań“ nowego systemu, z którym wszelka muzyka popularna (a bez niej nie istnieje i artystyczna) nic wspólnego mieć nie może. Trudno także i w szczegóły wchodzić twórczości naszej obecnej. To jednak jest rzeczą pewną, że skwapliwość i bezkrytyczność w przyjmowaniu „Ars nova“, w bardzo wielu wypadkach spowodowana raczej obawą przed zarzutem wstecznictwa, niż szczerem upodobaniem, jest co najmniej tak szkodliwą, jak upór, zaciekłość i neofobja.

Słuchajmy tedy bez uprzedzeń, a wypowiadajmy się zawsze szczerze i sumiennie!

St. Niewiadomski.

DR. JÓZEF REISS.

PRZEŁOM W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ.

Kto powierzchownie śledzi obecny stan muzyki, ten nie zauważy nic zasadniczo nowego ani przełomowego zwrotu w naszej muzyce. Istotnie z pozoru wydawać się może, że muzyka dzisiejsza trwa nadal na tem stanowisku neoromantyków, t. j. Liszta, Wagnera, Ryszarda Straussa i impresjonistów, jak Debussyego lub Skriabina i in. Nic nie wskazuje bowiem na jakąś zasadniczą zmianę: niema polemiki, niema starć, niema nazwiska lub kierunku ani bojowników, którzyby na sztandarze swoim wypisali hasło nowej muzyki. Na programach koncertowych widnieją wciąż te same nazwiska i te same kompozycje. Z prawdziwą zawiścią patrzymy na inne dziedziny sztuk pięknych: w poezji budzi się nowy ruch, to samo w plastyce, a zwłaszcza malarstwo roi się od nowych kierunków i idei i haseł i przeżywa ze zdumiewającą szybkością corazto nowe ewolucje: wszakże niedawny jeszcze pleinairyzm i impresjonizm przeobraził się w pointilyzm; zaledwo pojawił się kubizm, a już miejsce jego zajął futuryzm i ekspresjonizm. Tymczasem w muzyce głucho. Wprawdzie muzykę ostatniej doby starano się ochrzcić mianem tych kierunków, które znamionują malarstwo dzisiejsze, wszelako okazało się, że to są czcze formułki syntetyczne bez istotnej treści i bez związku z temi kategorjami, które dla poezji i malarstwa mają żywotne znaczenie.

Rozwój muzyki stwierdza, że niemal zawsze postępowała ona za innymi sztukami pięknymi; że pewien prąd przeszedł najpierw poezję i plastykę, a dopiero na końcu przedostał się do muzyki. Czy więc może i teraz jesteśmy świadkami podobnego procesu, że muzyka nie wchłonęła jeszcze w siebie ducha nowej sztuki. Może więc dopiero dalszy rozwój muzyki będzie refleksem tych kierunków, które przeżyliśmy już w poezji i w malarstwie.

Czy jednak naprawdę w muzyce tak głucho? Czy żyje ona tylko tem, co jej dała poprzednia faza rozwoju? Tak nie jest. Stoimy u przełomu; tworzą się nowe formy; rodzi się nowa muzyka.

Jakież są jej cechy?

Oto w pierwszej linji nowa struktura tonalna. Zniknęła dawna konstrukcja, oparta na dwoistości tonacji dur i moll; ani śladu dawnej prostoty tonalnej, w której początek był trójdźwiękiem durowym lub mollowym,

a zakończenie opierało się na tymsamym akordzie; zniknęła jednolitość tonacji, do której jak do wspólnego mianownika sprowadzić się dały wszystkie zboczenia lub odchylenia tonalne, a wszelkie dysonansowe zmącenia były tylko przejściowem zjawiskiem. Obecnie nietylko tonacja majorowa lub minorowa straciła rację bytu, ale system tonalny przybrał nowe i niejasne formy: już nie chromatyka epoki Wagnerowskiej, tak świetnie skrystalizowana w muzyce „Trystana i Izoldy", zabarwia charakterystycznym tonem muzykę współczesną, ale o wiele subtelniejsze postępy melodyjne i skojarzenia harmoniczne nadają jej właściwą cechę; są to bowiem kombinacje mniejsze od półtonów, jakieś pośrednie interwały, ćwierćtony, usuwające naszą enharmonię, tak korzystną w praktyce. A więc cis i des nie są już indentycznymi tonami, lecz dwiema odrębnemi indywidualnościami, którym muzyka nowoczesna przywraca ich samoistą rolę. Jestto zatem nowy system, wzbogacający dotychczasową chromatykę, trafnie zwany bichromatyką. Nowy, a jednak nie nowy! Pomijam enharmonię muzycznego systemu greckiego, nienależycie dotąd wyjaśnioną; natomiast przypominam rozliczne próby, podjęte już w 16 wieku, by dla celów praktycznych zużytkować ćwierćtony. A przecież dopiero dzisiaj doszła muzyka do tej granicy i do tej zdolności, by zerwać ciasne szranki dualizmu tonalnego, a wzbogacić dotychczasowy system gamą subtelnych wibracyj enharmonicznych. Trzeba było najpierw wybudować gmach harmonii opartej na prostych i jasnych zasadach, które podyktował J. F. Rameau i z których wysnuli cudowne bogactwa dźwięków klasycy; dopiero romantyzm, Schubert, Szopen, Liszt i Wagner nadali tej harmonii taką eteryczną lotnosć, że podwalina jej zachwiała się, a harmonia rozpłynąć się musiała w nieuchwytne sfery atonalności, to jest systemu nieopartego na jednolitej zasadzie tonalnej. Wszakże marzył już o tem znany teoretyk J. F. Fétis, konstruując system, w którym zacierają się granice dur i moll, „ordre omnitonique". I oto znowu tę myśl podjęto; teoretycznie uzasadnia G. Capellen konieczność monizmu tonalnego zamiast dotychczasowego dualizmu, a tego samego domaga się we formie nie ściśle naukowej F. Busoni w swojej ciekawej broszurce estetycznej: „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst". Ta nowa konstrukcja systemu tonalnego, odbiegająca od utartych norm, przekształci nietylko linię melodyjną naszej muzyki, ale wpłynie zasadniczo na przebudowę harmonii. Przeczucie tych nowych możliwości mamy już u Beethovena: wszakże w dziele tak prostem i jasnem w konstrukcji jak kwartet smyczkowy B-dur op. 18. Nr. 6. występuje sławna „Melancholia", pełna niezwykłych postępów chromatycznych, tak nieuchwytnych pod względem tonalnym, że zdaje nam się, jakobyśmy się znajdowali na pograniczu atonalności. A ostatnie dzieła Beethovena zwłaszcza fuga ze sonaty „Hammerklavier" lub kwartet A-moll op. 132 lub fuga B-dur z kwartetu op. 135, czyż to nie zwiastuny tego, do czego zmierzają reformatorskie prądy doby obecnej? Do zatarcia różnic między dur a moll, do wysubtelnień ćwierćtonowej melodji i harmonji dążą wszyscy współcześni kompozytorowie, świadomie lub nieświadomie. Wszakże to jest naturalny proces historyczny; bo przecież cała ewolucja muzyki polega na przystosowaniu słuchu do nowych kombinacji akustycznych; to, co wydaje się jednej epoce nienaturalne i co ją odpycha, jest już dla następnego pokolenia czemś zupełnie zrozumiałem i najzwyklejszym środkiem wyrazu. To też smieszna wydaje się opozycja, która zwalczać chce dzisiejsze zjawiska w dziedzinie muzyki; bez względu na to, czy to są tylko eksperymenty jak n. p. u Busoniego, czy też szczere wyrazy twórczej siły jak u Szymanowskiego; trzeba się z tem pogodzić, że jesteśmy u narodzin nowej sztuki i nowych kierunków, że wzbogaca się skala tych środków, które dała

poprzednia epoka i że gromadzą się nowe zasoby dla epoki następnej. Wszelkie obawy i głosy, mające zażegnać niebezpieczeństwo grożącego „futuryzmu“ w muzyce, są więc pozbawione wszelkiego uzasadnienia.

Istotną cechą muzyki dzisiejszej jest więc charakterystyczna melodja, a raczej brak melodji w jej tradycyjnem znaczeniu. Do ostatnich czasów niemal żyła muzyka tą melodją, którą wykształcili klasycy i romantycy; melodja ta zbudowana symetrycznie zawisła była organicznie od harmonji, która decydowała o jej budowie, a nawet i linji; melodja zatraciła poniekąd swój samoistny byt, a była jakby wtórnym czynnikiem harmonji; to wpływało zarazem na jej strukturę rytmiczną i zacieśniało ją do kilku stałych i ograniczonych formuł rytmicznych. Melodja muzyki nowoczesnej dąży do wyzwolenia z pod krępujących ją więzów harmonji; stąd pochodzi jej nowa konstrukcja, tak dziwna dla naszego ucha, przywykłego do symetrji i schematu; teraz natomiast słuch nie znajduje oparcia ani w harmonji, ani w pewnym stałym szablonie rytmicznym i dlatego nie może zorjentować się w tem, co daje kompozytor, jako swoją melodję, i dlatego odrzuca ją jako coś nielogicznego i pozbawionego muzycznej piękności. A tymczasem ta właśnie niezależność melodji od harmonji i wszelkiego konwenansu stwarza nowe kategorje piękna melodyjnego, którego cechą jest swoboda dykcji rytmicznej, przerzucanie się z jednego rytmu w drugi, niemal na przestrzeni każdego nowego taktu. Ta p o l i r y t m i a charakteryzuje już muzykę młodej Rosji, a ostatnio przybiera formę stałej zasady w kompozycjach Szymanowskiego (III. sonata fortepianowa).

Piękno formalne, które było głównem przykazaniem dawniejszej epoki ustępuje zupełnie z nowej muzyki dzisiejszej. Nie o piękno jej idzie, lecz o prawdę wyrazu i jego charakterystykę. Dla celów charakterystycznych poświęca się wszystko; gładkość dawniejszej harmonji, którą zastępuje się jaskrawym dysonansem, nie pozbawionym przykrych brzmień dla ucha, szuka się nowych egzotycznych środków, sięga się po wzory do prymitywów muzyki, byle tylko wzbogacić paletę barw muzycznych, przejmuje się dawne formy (sonatę, suitę, fugę) ale poto tylko, by postępować z niemi w najdowolniejszy sposób i doprowadzić je do zupełnej anarchji formy. Ponad wszystkiem bowiem góruje jedynie prawidło t. j. wyzwolenie się z pod wszelkiego prawidła! krańcowy indywidualizm — oto cecha muzyki dzisiejszej.

KAROL SZYMANOWSKI I NOWA MUZYKA.

Nowa muzyka Karola Szymanowskiego nie powinna nas była zastać nieprzygotowanymi. Od śmierci Szopena minęło już lat 71, od premiery „Trystana“ lat 55. Nowy styl harmoniczny, dążący do wyłamania się z granic sztucznej, t. zw. temperowanej skali muzycznej, rozwijał się coraz śmielej. Około 1885 r. Debussy, z całą świadomością podjął trud stopniowego nastrajania naszego słuchu na ton subtelniejszych wrażeń harmonicznych. Rozwinął przedewszystkiem system tercjowy Rameau przez piętrzenie cztero- i pięcio-dźwiękowych akordów (septymowych i nonowych), rozpoczął z coraz większą swobodą przeprowadzać zmiany chromatyczne w obrębie jednego akordu, śmiało się posługiwał zwiększonymi i zmniejszonymi interwałami. Dalej w tym kierunku poszli Busoni, Schönberg i Skriabin, aż wreszcie krwawy trud tych pionierów doprowadził do pokonania oporu tradycji w harmonizacji i dzisiaj taki Ravel, Strawiński, Schreker i Szymanowski, mogą już w tej nowej atmosferze harmonicznej oddychać i tworzyć swobodnie.

Wybitną cechą nowego stylu jest spotęgowanie walorów barw muzycznych. Najświetniejsze partytury ubiegłej doby, partytury Rimski-Korsa-

kowa, zostały już prześcignięte przez dzieła orkiestrowe (balety) Igora Strawińskiego. Utwory fortepianowe Ravela, pod względem dźwięczności dysonansowej faktury przeszły Debussy'ego, a poemat skrzypcowy Szymanowskiego p. t. „Pan i Dryjady", z cyklu „Mity", jest ostatniem słowem w wielobarwnej technice skrzypiec jako solowego, a jednocześnie i orkiestrowego instrumentu.

Niemniej charakterystycznem dla apostołów nadchodzącej muzyki jest gorączkowe poszukiwanie nowego wyrazu melodycznego, któryby kompozytorowi pozwolił rozśpiewać się w nowych warunkach z swobodą kompozytorów ubiegłej wielkiej epoki muzycznej, posługującej się temperowaną skalą. Debussy i jemu współcześni swobody tej w zupełności nie osiągnęli. Nie zawsze stać ich na pełny oddech, ani na wielkie linje chromatycznej melodji. Próby ich w tym kierunku są z konieczności jeszcze wyrachowane, metodyka bywa często — jak u Busoniego — bezduszna, ucinkowa, sucha. Świeżość melodyjna utworów Skriabina stanowi punkt zwrotny w historji nowego kierunku. W Wiedniu wsławia się nią italizujący Schreker, u nas — Szymanowski. Szymanowski nietylko otwiera upusty dla nowych melodyj, swobodnie przerzucających się po stopniach chromatycznej skali, ale wraz ze Strawińskim zaczyna nastrajać lisztowski kosmopolityzm sztuki Skriabina, na ton rasowych już odrębności.

Wszystkie akcenty szopenowskiej muzy odnajdujemy w muzyce Szymanowskiego. Tylko nie ciągną już za sobą widma niewoli i upadku, przeciwnie śmiało i radośnie dążą w słońce. Nie znam współczesnego kompozytora, który by w tym stopniu co Szymanowski był spadkobiercą szopenowskiej sztuki, któregoby melodje posiadały tyle wdzięku i wykwintu linji, a zarazem przekonywały o szlachetności, dostojności i głębi uczuć. Niech o tem zaświadczą jego mnogie pieśni, romans skrzypcowy d-dur i poetyczne, nastrojowe poematy fortepianowe i skrzypcowo-fortepianowe z ostatnich opusów „Masques", „Métopes", i „Mythes". Esteta rozmiłowany w uroczych wizjach baśniowych Dulaca i Rakhama, znajdzie muzyczny do nich komentarz w prawdziwie kapryśnej i subtelnej Szecheresadzie („Masques"). Kto nie odczuje trystanowskiej tęsknicy w drugim temacie a l l e g r a sonaty a-dur? Kogo nie poruszy do głębi l a r g o w warjacyj tejże sonaty, tego i Beethoven nie wzruszy. Zatrzymuję się na sonatach. Wymagają one nietylko uczuciowego wniknięcia w ich treść muzyczną, ale i znacznej dozy refleksji nad formalną stroną utworu.

Wieki XVIII i XIX rozwinęły potężnie trzy zasadnicze formy muzyczne: fugi, warjacji i sonaty. Od Bacha i późnego Beethovena, przez paryską szkołę Francka i Mahlera rozpoczęła się nowa sztuka kojarzenia tych różnych pierwiastków formalnych, sztuka, której ostatnim wyrazem jest symfonja (zw. K a m m e r s i m f o n i e) Schönberga i dwie sonaty Szymanowskiego op. 21 i 36. W dziełach tych coraz wyraźniej występuje następująca zasada kompozycji większego rozmiarami utworu: monotematyczność (zasada fugi), rozczepia się na szereg kontrastów, wyrażających zmienne nastroje poszczególnych tematów klasycznego a l l e g r a sonaty, a co za tem idzie i jej poszczególnych części (heroicznego a l l e g r a, śpiewnego a d a g i a, tanecznego i kapryśnego s c h e r z a, wreszcie dionizyjskiego f i n a ł u). Pod względem konsekwentnego przeprowadzenia tej idei III-a zwłaszcza sonata Szymanowskiego jest dziełem, zasługującem ze wszech miar na naukową analizę, która dowiedzie niezbicie, jak zgoła nieuzasadnionemi są wyrzekania (nawet zawodowców) na chaotyczność i brak formy w dziełach nowej muzyki.

Zarzut ten zwłaszcza Szymanowskiego wcale dotyczyć nie może. Kompozycja (w znaczeniu formalnem) jest właśnie jego siłą, której w tym stopniu, z wyjątkiem Schönberga, żaden współczesny kompozytor nie posiada. Niema w jego dotychczasowym,

przeważnie drukiem ogłoszonym, dorobku twórczym dzieła, któreby było fałszywie, lub choćby niezręcznie skomponowane. Są tylko takie, które jak np. sonata c-moll, lub forma allegra II-ej sonaty noszą piętno akademizmu, albo uderzają zbytnią wybujałością ornamentyki, są barokowe, jak „Fantazja" op. 16. Tradycyjnych form małych, pieśni i ronda, używa Szymanowski coraz rzadziej. W pieśniach, z małymi wyjątkami (pierwsze opusy, lub „Pieśń dziewczęcia przy oknie" z op. 22), trzyma się Szymanowski zasady Hugona Wolfa („des durchkomponierten Liedes"). Formę etuidy (nieprzerwanego rytmu) stosuje w pieśni p. t. „Pustelnik" i w tarantelli na skrzypce i fortepian op. 28. W swoich najnowszych poematach na skrzypce i fortepian również nie fantazuje bez celu, ale idzie za logicznym rozwojem idei rytmicznej kompozycji, na którem to tle swobodnie rozwija swych natchnień przędzę. Podkreślić przytem należy, iż przy całej swobodzie i bogactwie melodyjnej fantazji struktura rytmiczna utworów Szymanowskiego jest zawsze treściwa i zwięzła, coraz więcej prosta i jasna, w miarę jak twórczość jego, pod zbawiennym wpływem dzieł francuskich i rosyjskich kompozytorów, wyzwala się coraz bardziej z ciężkiej i dusznej naogół atmosfery sztuki niemieckiej, nie popadając zarazem w nadmiernie „wyzwoloną" (wirtuozyjną) i polirytmiczną do zbytku atmosferę sztuki Skriabina. Nadmiar polifonji, widoczny w dziełach z drugiego "niemieckiego" okresu twórczości Szymanowskiego, zanika teraz stopniowo. W trzecim okresie Szymanowski coraz bardziej skłania się na stronę homofonji, zdobionej hardzo pięknem używaniem głosów wtórzących. Melodyjność jego utworów zarysowuje się przez to jeszcze silniej, a forma uderza prostotą i jasnością, właściwą dziełom, wyhodowanym w przeczystej atmosferze sztuki, powstałej na ziemiach o kulturze łacińskiej. Kto więc z trudnością doszukiwał się „tematów przewodnich" w II-iej np. sonacie, ten w dziełach nowego rodzaju, po parokrotnem ich przesłuchaniu uchwyci snadnie nawroty jednego i tego samego motywu, tematu, dłuższego okresu, albo nawet całej części utworu. Śledząc uważnie bicie pulsu (rytmikę) kompozycji, utrwalając w pamięci odpowiedniki w odcinkach linji melodyjnej, zawsze jesteśmy w stanie znaleść drogę do poznania formy utworu.

Pozostaje zdolność słyszenia współbrzmienia dźwięków, któreśmy dawniej uważali za niezgodne. Uważaliśmy dlatego, ponieważ słuch niewyrobiony przyjmuje tylko najprostsze wrażenia muzyczne. Człowiek prosty, żyjący w atmosferze idealnej homofonji, nie pozna ludowego motywu w obsłonce choćby najprostszej harmonizacji. Wielowiekowe przyzwyczajenie się do djatoniki jest przyczyną, iż nie słyszymy dzisiaj chromatyki w tym stopniu, aby móc poddać się bezpośrednio wrażeniom, płynącym z nowej muzyki. Wzruszamy ramionami nad atonalnością nowoczesnych utworów muzycznych z tych samych powodów, dla których stoimy bezradnie wobec chromatycznego traktowania koloru białego przez malarzy impresjonistów. W swoim czasie radykalna zasada malarska: „aucune coloration n'est unitaire et fixe", dzisiaj dopiero, po 50 przeszło latach, wprowadza nowe kryterja estetyczne w słuchanie muzyki.

Nie ma stałej i jednolitej barwy tonacyjnej. Każda harmonja jest sumą czynników różnych tonacji, rozproszonych w muzyce i wzajemnie oddziaływających na siebie. Oto jest owa osławiona atonalność nowoczesnych utworów. Nic innego, jeno zdolność słyszenia i utrwalania dźwięków i harmonji prostych jako złożonych. Teorję tych nowych połączeń ustali z czasem nauka muzyki, o ile mocniej, aniżeli dotychczas, oprze się na prawach fizycznych, akustycznych. W tej chwili chodzi tylko o skonstatowanie faktu i stwierdzenie, że nowa muzyka nie kieruje się na bezdroża, ale dąży jedynie do naturalnego przyjmowania i pojmowania wrażeń harmonicznych drogą analizy, właściwej nietylko innym rodzajom sztuki (malar-

stwu), ale i wszystkim gałęziom ścisłej wiedzy ludzkiej.

Nowa muzyka nawiązuje również tradycję sztuki Bacha. Rytmicznie zupełnie samodzielne głosy bachowskiej polifonji, kryją już w zarodku odrębne harmoniczne ich zabarwienia, które były i są powodem wyrzekania niektórych estetów na „twarde" jakoby brzmienie harmonij Wielkiego Kantora. Śmiała indywidualizacja poszczególnych linij i kresek melodyjnych w wielopiętrowych utworach nowszej muzyki (łokciowe partytury Mahlera znalazły już oddźwięk w współczesnej muzyce fortepianowej, pisanej zwykle na trzech systemach pięciolinjowych) przyniosła w skutku ową zdumiewającą polirytmję i polichromję współczesnej faktury muzycznej, której Szymanowski jest tak wybitnym przedstawicielem. Wirtuozyjna łatwość w rozwiązywaniu przeróżnych problemów technicznych, to cecha wybitna dla utworów ostatniej doby we wszystkich gałęziach sztuki właściwą jest muzyce Szymanowskiego tam nawet, gdzie sięga ona wstecz i w dziełach przeszłych znajduje grunt podatny pod nowe zasiewy.

Świetna chromatyczna stylizacja Kaprysów Paganiniego, w opracowaniu na skrzypce i fortepian, jest jednem z dzieł Szymanowskiego, które jeszcze bardzo umiarkowanie nastrajają nieprzygotowanego słuchacza do przyjmowania nowych harmonicznych wrażeń. Dalej już idą Etudes pour piano op. 33, które nawiązują nić tradycji szopenowskiej etuidy, dostarczającej więcej wrażeń słuchowych od fizycznej przyjemności w przebieraniu palcami. Jest tam etiuda, oznaczona numerem 3-cim, w której Szymanowski użył widomie sposobu wywoływania chromatyzacji na harmonicznej palecie za pomocą równoległego prowadzenia dwóch tonacyj: a-moll w lewej i ges-dur w prawej ręce. Podobnie w poemaciku fortepianowym p. t. „L'ile des Sirenes" (Métopes op. 29) umieścił pasaż-kadencję, gdzie prawa ręka gra na białych, a lewa równocześnie na czarnych klawiszach. Najobszerniej rozwinął ten pomysł w niewydanym również kwartecie smyczkowym op. 40, którego instrumentalne partje, w s c h e r z u, stoją do siebie w stosunku dźwięków, tworzących akord septymowy, zmniejszony i są notowane: partja I-ych skrzypiec w a-dur, II-gich — w fis-dur, altówki w es-dur i wiolonczeli w c-dur.

Powtarzam jednak, iż teoretyczne uzasadnienie nowych sposobów harmonizacji jest rzeczą przyszłości. Dzisiaj wystarczy dać się powodować uczuciu i dobremu smakowi w wrażeniach, jakie w nas ta czy owa plama harmoniczna, te lub inne następstwo dźwięków harmonicznych wywołuje. Harmonja bowiem jest duszą muzyki i przyczyną wzruszeń, odbieranych przy jej słuchaniu, wszystko jedno czy występuje pionowo, jako wielodźwięk w czasie, czy rozprowadzoną bywa horyzontalnie (melodyjnie), jako wielodźwięk w przestrzeni.

Należy się tylko oswoić z tą drogą, którą muzyka od Szopena, poprzez „Trystana" aż po dzień dzisiejszy odbyła.

Wielki obowiązek spada na wykonawców, fortepianistów, skrzypków i śpiewaków, którzy w swoich repertuarach koncertowych zwykle nie wychodzą po za to, co nam szkoła daje. Dlatego, jakkolwiek Szymanowski, podobnie jak Szopen, znalazł nakładcę i uznanie zagranicą, u nas jest jeszcze wciąż tym, „o którym się nie wie, dokąd on zajdzie".

Tymczasem Szymanowski nie jest, jak jego poprzednicy na nowej drodze, mozolnym poszukiwaczem celu, który się odgaduje, ale świadomym i pełnym wyrazicielem kierunku, który po długich wahaniach wreszcie stanął otworem. Ciasne horyzonty, maniactwa i maniery, eksperymentalne wyrachowania różnych busonistów i schönbergistów niezasłaniają mu wzroku, ani sprowadzają na ślepe ścieżki, z których już może nie być wyjścia na wielki historyczny gościniec żywej, twórczej sztuki. Albo więc idźmy z nim razem, albo pozostańmy w oczekiwaniu aż młodsza generacja polskich kompozytorów wy-

pełni luki dzielące Szopena od Szymanowskiego, i stopniowo nastroi nasze uszy na przyjmowanie nowych wrażeń muzycznych, oglądanych jeszcze pod kątem odrębności rasowych i muzycznego zacofania.

Jest bowiem rzeczą godną stwierdzenia, iż o ile Niemcy, Francja i Rosja poszły ręka w rękę, wzajemnie na się wpływając, w te nowe świty, o tyle Włochy i Polska pozostały daleko w tyle: pierwsze kręcąc dalej korbkę katarynkowych melodyj, a druga słuchając i przyklaskując temu jedynemu w swoim rodzaju widowisku, w którem naród o wielkiej przeszłości artystycznej, dobrowolnie wyrzekł się wzlotów wielkich i szczytnych, poprzestając na pospolitem schlebianiu gustom światowym.

Jak Malipiero we Włoszech, tak samo Szymanowski w Polsce na szerokie uznanie liczyć jeszcze nie może. Wystarczyć mu musi garstka entuzjastów i przeświadczenie o własnej wartości, o trwałej wartości dzieł, które cechuje dojrzałość owocu na zerwaniu. Posiadają one w wysokim stopniu to, co skończone dzieła sztuki posiadać powinny t. j. formę, linję i barwę, nową formę, nową linję i nową barwę.

Zmierzchu niejednych bożyszcz dawnej sztuki żałować nie wypada. „Umierać musi, co ma żyć".

M. Skolimowski.

„NAPIĘTNOWANI"

opera Franciszka Schrekera.

Głosy krytyki wiedeńskiej.

O wystawionej przy końcu lutego operze Schrekera słyszeć się dają zdania rozmaite, jakkolwiek naogół mówi się o powodzeniu, a nawet właściwie jak dotąd p i e r w s z e m we Wiedniu, mimo, że kompozytor niejednokrotnie stawał już przed tamtejszą publicznością ze swemi dziełami.

W krytykach nowości najczęściej pojawiają się dwa wyrazy „chaos" i „kolorystyka". Natomiast nie zdarza się ani razu, aby ktoś podkreślił melodję, jako czynnik w utworze dominujący. Przeciwnie, Dr. Ryszard Batka powołując się na Szylera, wyraża zdanie, że utwór dramatyczny w swoim najwyższym przejawie musi przecież dać k s z t a ł t, nie wystarcza mu zatem barwa sama jedynie. A Schreker o ile bywa subtelnym wynalazcą barw, a mistrzem w układaniu z nich przeróżnych kombinacyj, o tyle wynalazcą melodyj nowych, oryginalnych, przekonywujących, nie jest. Tenże sam krytyk zarzuca kompozytorowi przeładowanie orkiestry a właściwie nieumiejętność wydobycia śpiewanego tekstu ponad fale rozhukanej instrumentacji. Jeszcze więcej ma do zarzucenia Schrekerowi krytyk N. fr. Pressy Dr. Korngold. Ten, podnosząc nie bez goryczy i utajonej ironji, iż kompozytor „Napiętnowanych" bywa przez swoich zwolenników na równi stawiany z Wagnerem, nie z tego powodu jedynie, że sam jest zarazem i twórcą tekstów, lecz również i dla swego rzekomo najwyższego uzdolnienia dramatycznego (a Korngold syn?), powiada, że Schrekerowi zupełnie brakuje szerszej melodji, gdyż rozpada się ona u niego na drobne motywy i z wyjątkiem jedynego ansamblu, nigdzie wcale na pierwszy plan nie występuje. A przecież u Wagnera tylokrotnie jej właśnie zawdzięczamy największe, najgłębsze wrażenie. Motywy, twierdzi Dr. Korngold, nie mają ani w części tej siły charakterystyki, co u Wagnera, nie są też wcale opracowywane, ku celom dramatu przekształcone jak u Wagnera, tylko dość prymitywnie podawane, wskutek czego interesu u słuchacza nie wywołują. „To układanie mozaiki z motywów, nie czyni też stylu Schrekera n o w s z y m tylko u b o ż s z y m, zwłaszcza, że zasadniczo na dnie kompozycji tkwi harmonja ta dawna, razem z wysłużonym już akordem zmniejszonym septymowym, którym kompozytor operuje do zbytku. Kombinacje motywów Schrekerowskie uważa krytyk jedynie „za materjał do instrumentowania w celu wydobycia barw", co jest specjalnością kompozytora „Napiętnowanych" do tego sto-

pnia, iż „chociażby nawet wpływy francuskiego i angielskiego impresjonizmu dały się tu stwierdzić, to zawsze Schrekerowi trzeba talent przyznać pierwszorzędny“. Dr. Elsa Binenfeld (N. W. Journal) mówi również z uznaniem o kojarzeniu się obrazów scenicznych z obrazami dźwiękowemi, a o tekście powiada iż można w nim spotkać ustępy wprost obrażającej banalności a nawet grube i nieokrzesane. Inny krytyk (Dr. Egon Wellesz) mianuje Schrekera mistrzem chaosu, który rozciąga się nietylko na muzykę, lecz i na tekst.

Bardzo interesującą ocenę scenicznej strony dzieła daje Rainer Simons w piśmie „Musikalischer Kurier“. Znakomity ten znawca sceny operowej żąda od Dyrekcji wprowadzenia dużych zmian w inscenizowaniu „Napiętnowanych“ zarówno w dekoracjach jak i w kostjumach, aby wraz z muzyką stanowić mogły zgodną całość. Zdaniem jego, miejsce działania powinno być naszkicowane tylko, naznaczone, a nie z naturalną ścisłością przedstawione. Nadto, powtarza wagnerowską uwagę, iż opera wymaga osobnego „maitre de chant“, t. j. specjalisty, któryby nad jednolitością śpiewu i tekstu czuwał. Taki urząd w każdej operze byłby zupełnie na miejscu!

st. n.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Retrospektywny przegląd większych i mniejszych produkcyj, które odbyły się w okresie czterotygodniowym — począwszy od 15. lutego — rozpocząć wypada od najważniejszego momentu: od wznowienia po ośmnastu latach IX. symfonji Beethovena. Wykonało ją na dniu 29. lutego gal. Tow. muzyczne pod kierownictwem dyr. Mieczysława Sołtysa, wywiązując się sumiennie z tego, w obecnych warunkach trudniejszego niż kiedykolwiek zadania. Znany aksjomat „In magnis rebus voluisse satis est“ odnosić się może w tym wypadku nie do samej produkcji, która odznaczała się poważnem uwzględnieniem ducha tej wspaniałej kompozycji i możliwą w danych warunkach precyzją, lecz do zespołu orkiestralnego, który do wywołania potężnych efektów zbiorowych powinien być liczebnie nieco okazalszym. Zwłaszcza skromna obsada partyj smyczkowych cokolwiek pozostawiała do życzenia. Czterokrotne wykonanie tego arcydzieła nazwać można w całości sukcesem dyrygienta i chórów Tow. muzycznego. Artystycznie słabszym był współudział kwartetu solowego (panie St. Marynowiczówna, S. Winklerówna i pp. A. Niżankowski i J. Woliński), który z trudnością tylko mógł się zastosować do wymaganego „bel canta i do pozycyj dla śpiewaków niewygodnych. Tylko głosy męskie zdołały utrzymać nieskazitelnie czystą intonację.

Do wydarzeń w naszem życiu muzycznem również ważnych — lecz w pierwszej linji dla zwolenników sztuki ultramodernistycznej — zaliczyć wypada przedstawienie opery Ludomira Różyckiego „Eros i Psyche“, na którą kierownictwo teatru lwowskiego wyładowało — zdaje się — wszystkie zapasy swych na bieżący sezon przeznaczonych usiłowań artystycznych. Niewiem czy — prócz kontraktowo przewidzianej ilości przedstawień — tym usiłowaniom i ofiarom w kształcie pracy czasu i kosztów odpowie najzupełniej pomyślny pod każdym względem rezultat, zważywszy, że zdania dotyczące wrażeń odniesionych z „Erosa i Psychy“ w kołach znawców bardzo były podzielone. Do opinji niestety bardzo rozpowszechnionej, że prześliczny poemat Jerzego Żuławskiego, odziany obecnie w szaty muzyczne, na tej metamorfozie niewiele zyskał — a może nawet cośkolwiek stracił — przychylić się musi również niżej podpisany. Niema chyba jednostki muzykalnej, która targnęłaby się słowem krytyki ujemnej na genialny pod względem formy układ partytury Różyckiego, bogatej we wszelkie zdobycze najnowszej, pełnej imponujących niespodzianek harmonizacji,

instrumentacji olśniewającej barwnym kolorytem, i tych wszystkich „aparatów“, które stwarzają olbrzymie efekty, oryginalne nastroje, a nieraz nawet zgrzyty dramatyczne. Jest wszystko, czego zapragnie wymagająca a przeczulona modernizmem dusza słuchacza prócz tej odrobiny prawdziwej muzyki wyłaniającej się ze szczerych, zdrowych i silnych pomysłów, którą nazwać można podstawą wszelkiego rzetelnego i nieudanego zachwytu. Tego braku oryginalnej, porywającej słuchaczów inwencji nie zastąpi artyzm formy choćby najwykwintniejszej, a tem mniej dadzą się owe luki zapełnić ustępami, dyskretnie zapożyczonymi z innych dzieł nowoczesnych, tak zwanemi reminiscencjami. W „Erosie“, którego wystudjowanie nastręczało wyjątkowo wielkie trudności, debiutował jako dyrygient — ze znacznem powodzeniem — p. Dr. Artur Rodziński, muzyk niezwykle uzdolniony. Na pierwszy plan wybił się szereg znakomitych kreacyj p. Korolewicz-Waydowej (Psyche w kilku postaciach). Partję Erosa odśpiewał p. Łowczyński. Po operze Różyckiego — w całości nużącej nie tylko z powodu swej długości — podał nam repertuar teatralny bardzo skuteczne „antidotum“. Melodyjne, przejrzyste i nacechowane niewymuszoną inwencją dzieło Czaykowskiego „Eugeniusz Onegin“ działało więc na publiczność, jak balsam kojący rany. Tym razem dyrygował p. Bronisław Wolfstahl, nie posługując się — jak zwyle — partyturą. Ten giest artystyczny, bezcelowy lecz zresztą niewinny, nie wyklucza „de facto“ wszelkiego niebezpieczeństwa. Przyznać jednak wypada, że energiczna jego batuta wyzyskała zręcznie niektóre efekty orkiestralne. Opera Czaykowskiego zawdzięczała swój sukces przeważnie dwom kreacjom: znakomitej Tacjanie (p. Ewa Bandrowska) i Oneginowi, któremu interesująca gra sceniczna p. Adama Okońskiego nadała dużo wyrazu dramatycznego. Przypuszczam, że żadna scena nie może się poszczycić bardziej czarującą przedstawicielką puszkinowskiej Tacjany; kantylena p. Bandrowskiej, oparta na szlachetnym dźwięku głosu i umiejętnej frazie, doskonała gra sceniczna i pełna uroku aparycja, złożyły się na całość prawdziwie artystyczną.

Na brak popisów wirtuozowskich nikt obecnie skarzyć się nie może. Nadmierna ilość koncertów a szczupłe ramy sprawozdania powodują pewną kolizję: szczegółowa ocena produkcyj nawet pierwszorzędnych staje się niemożliwą. Do najbardziej zajmujących popisów wokalnych należał koncert primadonny opery warszawskiej p. Matyldy Lewickiej, której piękny a świetnie wyszkolony głos uwydatnił się doskonale w interpretacjach pieśni Brahmsa, Schuberta i Wagnera, w utworach Niewiadomskiego, Szymanowskiego i Szopskiego, oraz w arjach operowych Verdi'ego, Masseneta i Wagnera. Artystka nie zawsze przejmuje się swem zadaniem, a jeżeli nie porywa siłą uczucia, to zachwyca natomiast słuchacza wzorową deklamacją pieśni oraz stylowem wykonaniem dzieł klasycznych.

Następny popis wokalny — koncert pieśniarki p. Klary Pfauowej — odznaczał się przedewszystkiem niezwykle interesującem zestawieniem programu: że tylko wspomnę o pieśniach staro-francuskich, szkockich, szwedzkich i angielskich, między któremi pojawiały się takie zabytki jak „Chanson du XV. siecle“. Druga część programu obejmowała kilkanaście nie znanych u nas dotąd pieśni modernistów polskich, francuskich i niemieckich. Muzykalne zrozumienie i doskonała dykcja należą do najwybitniejszych zalet p. Pfauowej, która odniosła i tym razem sukces znaczny i nieprzeciętny.

Przyjazd do Lwowa nieznanego nam dotąd skrzypka Pawła Kochańskiego, poprzedził duży rozgłos. Bogini Fama kolportowała senzacyjne wieści o tym następcy Paganini'ego i zaiste — pod niejednym względem — nie powiedziała nam za wiele. Pierwszy występ tego wirtuoza wywołał nawet w kołach znawców niekłamany entuzjazm. Zastrzegam się, że niema

tu mowy o owej przysłowiowej nieomylności Paganini'ego, podanej nam tradycyjnie, niema nawet racjonalnej podstawy do zachwytu nad wszechstronnością, która zazwyczaj charakteryzuje artystów o światowej sławie, (niezbyt stylowe i niedostatecznie przejrzyste wykonanie utworów Bacha stanowiło słaby moment tego popisu) lecz pozostało nam niezatarte wrażenie, jakie wytwarza indywidualność z natury na wskróś artystyczna, pełna nieujarzmionego, ognistego temperamentu, predestynowana do wirtuozowstwa w szlachetniejszem tego słowa znaczeniu. Z każdego tonu Kochańskiego przemawia płomienna, uczuciowa dusza artysty, a bogate środki techniczne — niezwykle piękna i idealnie czysta pod względem intonacji kantylena i w ogóle możność pokonania wszelkich trudności — ułatwiają artyście to wypowiadanie się. Z obfitego programu wymieniam jako najwspanialsze interpretacje: arję Glucka i romans Beethovena (G-dur), który nigdy może przez nikogo nie był piękniej wykonanym.

Jedno z pierwszych miejsc między popisami instrumentalnymi zajął koncert pianisty Ignacego Friedmanna. Szereg lat upłynął od ostatniego we Lwowie występu tego wirtuoza, zawsze podziw budzącego przedewszystkiem techniką olbrzymią, wyrównaną do szczytu doskonałości. Te zalety techniczne przeważyły zazwyczaj u Friedmanna nad uduchowieniem gry, a raczej, nad ową miarą artystyczną, której przestrzeganie świadczy najwymowniej o autokrytycyzmie i estetycznym smaku każdego wirtuoza. Gra koncertanta pod tym względem nie uległa żadnej zmianie. Gdy chce być zanadto uczuciowym („Plus pape que le pape“) popada łatwo w przesadę, która w interpretacjach utworów Szopena dotkliwie uczuć się daje. Ten cukierkowy sentymentalizm w miejsce prawdziwego patosu był nieraz rażącym. Okazale natomiast wypadły interpretacje uniemożliwiające z góry taki „zalew“ uczucia, jak n. p. „Chaconne“ Bacha w układzie Busoni'ego lub niektóre transkrypcje lisztowskie, obliczone w pierwszym rzędzie na popis brawurowy. Jedynie wolnem od wszelkiej przesady było wykonanie własnych utworów Friedmanna: w tym wypadku potrafił artysta zapanować nad sobą, stwierdzając, że nawet w sztuce decyduje nieraz zasada: „P r i m a c a r i t a s a b e g o“.

Fr. Neuhauser.

MAZUR JAKO TANIEC NARODOWY.

Po latach ciężkiej wojny, a przedtem — żałoby narodowej, do której rok po roku niemal dostarczał świeżej okazji — nowy duch, nowa energja, nowy zapał ogarnęły serca polskie. Młodzież, krępowana dotąd w spożytkowaniu swojej naturalnej ruchliwości, skorzystała z pierwszego roku istotnej swobody, aby dać ujście temperamentowi. Nie zaniedbała żadnego pola. Tak, jak powrót do kraju legjonistów polskich w r. 1815 wpłynął na rozbudzenie życia towarzyskiego, podobnie obecność wśród nas młodzieży wojskowej nadała odmienny charakter tegorocznym zebraniom karnawałowym.

Mimo trudnych warunków ekonomicznych i wynikających stąd ograniczeń wszelkiego rodzaju, taneczna ochota trwała w nieustającej sile. Nie było zabaw hucznych, ale tańczono zapamiętale jak po długim poście. Postronnemu obserwatorowi dotąd migają przed oczami powiewne pary rozkołysane pod rytm walca, lub usiłujące hołdować modzie w dziwacznych o n e s t e p a c h i f o x t r o t t a c h, a wreszcie i na końcu dopiero wyskakujące swojskiego mazura.

Z żalem przytem stwierdzić należy, iż mazur, wśród innych obcego pochodzenia tańców, nie odgrywał roli dominującej, jaka mu się z prawa należy. Łatwiejszy do tańczenia walc uzyskał stanowczą przewagę. I pokazało się przytem, że ci nawet nieraz, którzy w walcu umieli zachować całą elegancję ruchu, niezdarnie przytupywali w mazurze, wśród „żartkich skoków“,

przed którymi swego czasu przestrzegał już Łukasz Górnicki.

Tak być nie powinno.

Mazur ma u nas zbyt dawną i piękną tradycję jako taniec narodowy aby go wolno było zaniedbywać. Polska jest jego ojczyzną. „Od ludu wyszedł ten taniec — pisze o nim Karol Czerniawski, mówiąc o tańcach narodowych — ale między szlachtą wyrobiony i dojrzały, szlacheckiego życia, historji i zwyczajów stał się odbiciem".

Tańczono go już za Jana Kazimierza i urozmaicano początkowo przyśpiewkami, na podobieństwo Krakowiaka, które następnie dopiero zaniechane zostały, kiedy wprowadzono do mazura figury.

Pięknie opisuje go Kazimierz Brodziński, poetyzując po swojemu: „Mazurek jedynym jest zapewne tańcem, w którym i młodzieniec najpoważniej okazać się może, osobliwie młodzieniec polski, którego junactwo przyjemne jest duszą i ozdobą w tym tańcu. Lekki do pasterskiego zbliżony, ubiór kobiet i narodowy ubiór wojskowy dla mężczyzn, pięknej budowie ciała sprzyjający, dodaje temu tańcowi uroku w oczach malarzy. W nim ciało odmienia szybko rozmaite postaci, on dozwala ramionom niewymuszonych ruchów i miejskiego zaniedbania się w postawie, które przy wesołości i tupaniu o ziemię jest gracją".

Podobnie opisuje tańce polskie i rosyjski autor Siewiercow: „Typowe tańce polskie, w których pięknie wyraża się cały charakter Polaka, jego żywość, elegancja, dowcip, to „Krakowiak", a szczególniej na całym świecie rozpowszechniony „Mazur". Któż nie zna tych pełnych życia i gracji porywających tańców. Trzeba je widzieć wykonane przez Polaków, żeby pojąć cały urok i oryginalność tych tańców, szczególnie mazura nie Polak chociażby tańczył najpiękniej, nie wykona jak należy".

Nie wiem czy i obecnie nasze zebrania taneczne dostarczyłyby obcemu przybyszowi podobnych wrażeń. A szkoda prawdziwie abyśmy i w tym razie mieli utracić pochlebną opinję o nas cudzoziemca. Chyba pójdzie przypatrzyć się mazurowi wykonywanemu na scenie warszawskiej, na tej scenie, która od roku 1780 uprawia kult tego polskiego tańca i przechowuje jego tradycje.

Niestety i tam nie wszystko jest tak, jak być powinno. Mazur naogół tańczony bywa u nas za rychliwie, a balet warszawski, skąd inąd wzorowy, od takiego zarzutu wolny nie jest. Na zbytnią pospieszność mazura zwracał już uwagę swego czasu Al. Poliński, a jeszcze przed nim w sposób bardziej wyczerpujący Z. Noskowski, mimo to wyrugować złego zwyczaju dotąd się nie udało A gdzież kto ma szukać wzorowego wykonania tańca polskiego jak nie na pierwszej polskiej scenie.

Kapelmistrze wprawdzie stale dążą do powściągnięcia tempa, ale zapalczywi tancerze uciekają im z pod batuty, pociągając za sobą kapelę.

To przyspieszanie mazura datuje się od czasu, gdy Adam Münchheimer przestał dyrygować baletem warszawskim, a na gruncie balowym zyskiwały coraz większą popularność mazury komponowane przez L. Lewandowskiego, ulubionego w owej epoce „mazurzysty". W tym czasie zaczęły się przedostawać do mazura motywy ludowe o charakterze oberkowym i to wpłynęło niemal na ogólne przyspieszenie tempa mazurowego.

Ale na scenie tańczą głównie dwa mazury Moniuszki w „Strasznym dworze" i w „Halce", z których zwłaszcza ten ostatni jest tak typowy i posiada tyle charakterystycznej odrębności w samej koncepcji muzycznej rytmiki, że co do jego czasomiaru wątpliwości żadnej być nie może i nie powinno.

Jego określona ruchliwość odpowiada ściśle tej tradycji, jaką przechowują do dziś dnia powszechnie śpiewane dawniejsze mazury ludowe jak n. p. „Witaj majowa jutrzenko", „Nasz Chłopicki", „Hej! tam w karczmie" i wiele innych.

Tak bardzo charakterystyczne w mazurze akcenty na słabych częściach taktu powinny być nie tylko dynamicznie oznaczone, ale także przez pewne obciążenie czasowe. Tancerze muszą to odczuwać narówni z muzykami, jeżeli mają utrzymać się w ruchliwości powściągliwej. Jest to warunek niezbędny, jeżeli mazur — tak jak mu to przystoi — ma być przy całej ognistości — wytwornym, czego się po nim tradycja domaga.

Arcywzory muzyczne mazura, jakie nam Moniuszko w obu swoich operach zostawił, są dla nas miarodawczemi. Werwa ich nie może polegać na przyśpieszaniu tempa bez ujmy dla tej dystynkcji, jaka je cechuje w samem założeniu muzycznem.

Tancerze baletu warszawskiego powinni sobie to uświadomić dostatecznie, aby zawsze być wzorem godnym naśladowania.

Za ich przykładem pójdą nasi domowi wodzireje, przywracając mazurowi jego pierwotne stanowisko pięknego i niezbędnego tańca narodowego na podziw światu całemu.

Piotr Maszyński.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Prof. Stanisław Głowacki został powołany na stanowisko referenta w Ministerstwie Sztuki i Kultury. Dowiadujemy się jednak, że nie przenosi się do Warszawy i będzie nadal stale mieszkał we Lwowie, gdyż powierzono mu sprawy odnoszące się do Małopolski. Ze względów służbowych zrezygnował prof. Głowacki z posady profesora konserwatorjum gal. Tow. muzycznego i z wiceprezesury w Polskim Związku Muz.-Pedagogicznym i w Kole Muzycznem.

Prof. Głowackiemu, którego zaliczamy do grona naszych stałych współpracowników, ślemy tą drogą jak najlepsze życzenia z powodu objęcia zaszczytnego stanowiska, na którem zdoła rozwinąć owocną pracę.

Helena Ottawowa zaszczytnie znana pianistka i jedna z najlepszzch sił pedagogicznych lwowskich została zamianowaną profesorem Konserwatorjum gal. Tow. muzycznego, do którego powołano również prof. W a c ł a w a K o c h a ń s k i e g o. Klasa gry na skrzypcach w lwowskiem konserwatorjum posiada zatem obecnie oprócz znakomitego pedagoga prof. M. Wolfsthala cały zastęp sił pierwszorzędnych pp. Cetnera, Jakla, W. Kochańskiego i Wolanka.

Ludomir Różycki wydał niedawno (u Hansena w Kopenhadze) 9 szkiców na fortepian op. 39. Krytyk berlińskich „Signale" wyraża się o tych utworach bardzo pochlebnie, zaznaczając, iż należą one wprawdzie do muzyki salonu, ale salonu pełnego smaku. Styl fortepianowy Różyckiego zaleca się w tych rzeczach pełnią dźwiękową i stosunkową łatwością. W zakresie harmonji i rytmu miewa kompozytor bardzo często pomysły nowe i orygi nalne. Zarzut, jakoby tytuły nie zawsze były stosownie podobierane, nie ma większego znaczenia. „Pastorale", „Taniec" i „Romans" szczególnie krytyk wyróżnia.

Wanda Landowska koncertowała niedawno z powodzeniem we Włoszech a w szczególności w Medjolanie.

Pani Jadwiga Lachowska, o której powodzeniach kilkakrotnie donosiliśmy, bawi ciągle w Hiszpanji, skąd o losach słynnej dziś śpiewaczki następujące autentyczne szczegóły otrzymujemy: Zaskoczona wojną we Francji, p. Lachowska zwróciła się w Paryżu do Jana Reszkiego w celu poddania swych partyj scenicznych ostatniemu szlifowi znakomitego artysty. Jak wiadomo, Jan Reszke niezrównanym okazuje się tylko w wypadkach, gdy natrafia na artystów pod względem wokalnym całkowicie wykształconych. Tu właśnie taki zachodził wypadek. Wysoce uzdolniona śpiewaczka, wyszedłszy z wybornej szkoły p. Adeliny Paschalis-Souvestre w Dreźnie, śpiewała parę sezonów w Warszawie,

a z nabytą już rutyną sceniczną i głosem ustalonym, przeprowadziła studja swe u Reszkiego w roku 1915. Znana na południu z występów w Genewie i Monte Carlo, otrzymała zaproszenie do San Sebastian, gdzie z powodzeniem wystąpiła w koncercie publicznym, a następnie prywatnym na dworze królowej-matki Marji Krystyny. Przyjęta przez publiczność i krytykę z jak najżywszem uznaniem, odznaczona przez królowę, udała się do Madrytu, gdzie podwoje opery królewskiej natychmiast się przed nią otwarły. Ztąd wyszły dalsze powodzenia: dwa sezony śpiewała p. Lachowska w Madrycie, dwa w Barcelonie, występując przytem w Sevilli, Bilbao, Maladze, Oviedo, Sant-Ander, Vigo a nadto w Lizabonie i w Oporto. Partją, z którą największe zbiera oklaski, była „Carmen", obok niej śpiewała Laurę w „Giocondzie", Amneris w „Aidzie". Brangenę w „Tristanie" (Barcelona). Równocześnie koncertowała, zarówno w miejscowościach pierwszorzędnych jak i w tych rzecz prosta, w których opera nie istnieje. Pieśni polskie Moniuszki, Niewiadomskiego, Paderewskiego i Szopskiego cieszą się tam wielkiem powodzeniem, śpiewane przy każdej sposobności, przez dzielną artystkę. Nadesłana redakcji karta, daje jej świetną podobiznę z portretu malowanego przez najznakomitszego dziś malarza hiszpańskiego Zuloagę. Portretów tych istnieje dwa: Carmen w I akcie i Carmen w ostatnim.

Ignacy Friedman koncertujący obecnie w Niemczech i Austrji (mieszka obecnie stale w Kopenhadze) spotkał się w Berlinie z nadzwyczajnem przyjęciem, lecz zarazem i z krytyką, która nie czyniąc mu ujmy, wybornie charakteryzuje grę jego. „Ignacy Friedman — pisze krytyk (Walter Hirschfeld) — jest wirtuozem par excellance, ale jego wirtuozowstwo posiada format, wielkie rozmiary i przytem czysto osobowe rysy charakterystyczne zarówno w duchowej stronie wykonu jak i w technicznej. Gra jego iskrząca się barwami i blaskami posiada szlif najszlachetniejszych kryształów, przemawia żywo do wyobraźni słuchacza, lecz mniej do serca. Toteż Szopen — ten światowy, olśniewający, rycerski (a Szopena grał artysta tym razem wyłącznie) wychodzi w interpretacji Friedmana z całą wiernością; ale Szopen w sobie skupiony, namiętny, bolem pożerany wewnętrznym, cierpiący, przez Demona tęsknoty trapiony, ten Szopen — nie odpowiada Friedmanowi ani nawet w części. Friedman daleki jest od snów i marzeń. Muzykuje z całem uświadomieniem, trzeźwo; elegancja i przejrzystość stoją na pierwszym planie, lekkość i elastyczność przegubu nadaje dominujący charakter grze jego".

Koncert Dr. Konrada Zawiłowskiego. W Berlinie odbył się niedawno koncert, który krytyka nazywa uwagi godnym ze względu na program i tegoż wykonanie, a osobliwym ze względu na całe mise en scéne wieczoru. Pod znakomitą batutą Selmara Meyrowitza odśpiewał cały szereg pieśni Gustawa Mahlera z tow. orkiestry — Dr. Konrad Zawiłowski pieśni zaczerpnął z różnych okresów twórczości Mahlera. Śpiewak żył, jak wiadomo w bliskim stosunku duchowym ze zmarłym kompozytorem, wczuł się też głęboko w rodzaj jego twórczości. Wykonywa tedy pieśni Mahlera z prostotą, lecz jednocześnie z zupełnem oddaniem się im; piersi pełną zapału, lecz ze ścisłością szkolną nieledwie. Każdy szczegół jest tu niezaprzeczenie odważony, a jednak panowanie uczucia ogarnia całą produkcję. Zawiłowski to fanatvk wyrazu. Strona też deklamacyjna staje u niego wyżej ponad piękność organu, któremu brak blasku i swobody należytej w górnych tonach, nie pozwala chwilami, przy ustępach forte, z siłą orkiestry iść w zawody zwycięsko.

Szkoła Muzyczna im. Ignacego Paderewskiego we Lwowie donosi nam, że nazwa tejże została oficjalnie zatwierdzoną przez b. prezydenta Ign. J. Paderewskiego.

August Spanuth zmarł w styczniu b. r. w Berlinie. Od roku 1906 t. j. od powrotu swego z Ameryki

stał na czele najbardziej rozpowszechnionego pisma muzycznego „Signale“. Spanuth urodzony w roku 1857 w Brinkum (Hanover), jako muzyk odbywał swe studja w Frankfurcie nad Menem u Joachima Raffa i u Karola Heymana. W roku 1886 osiedlił się w Ameryce w celu koncertowania, po siedmiu jednak latach wszedł w skład redakcji państwowej Gazety, której współpracownikiem w dziale feljetonu artystycznego nie przestał być mimo powrotu do ojczyzny. W Ameryce zapoznał się z mistrzem Paderewskim i powziął dla niego tak wielkie uwielbienie, iż później gdy prasa niemiecka z wiadomych powodów, zaczęła go niesłusznie atakować, nie zawahał się stanąć po stronie słuszności, mimo iż narazić się tem musiał i władzom i kolegom swoim. Na czele redakcji stał do końca życia i prowadził „Signale“ z wielkiem powodzeniem, umiejąc pismo to uczynić niezbędnem wszędzie na całym świecie, gdzie się muzyką intercsowano. Wydał trzytomowe angielskie dzieło: „Preparatory exercises — Essentiel piano technics — Liszt's piano compositions“, a wspólnie z X. Scharwenką Metodę gry na fortepianie. Następca Spanutha na stanowisku redaktora „Signale“ został prof. Maks Chop.

Paweł Janko wynalazca sławnej Janko-klawiatury zmarł rok temu w Konstantynopolu, jak o tem teraz dopiero wiadomości dochodzą. Od roku 1892 zamieszkiwał on w stolicy dawnej Turcji jako urzędnik w dziale tytoniowym. Posiadał jednakże zarówno muzyczne zawodowe wykształcenie jak i techniczne. Urodzony w Totis na Węgrzech roku 1856, ukończył politechnikę w Wiedniu i konserwatorjum tamtejsze pod Hansem Schmittem, Franciszkiem Krennem i Ant. Brucknerem. W roku 1882 skonstruował klawiaturę, która mając 5/7 objętości dawnej oktawy, pozwala na akordy, chwyty i rzuty niewykonalne przy dawnym systemie. Początkowo obudziła ona ogromne zajęcie, Schmitt wydał zeszyt studjów dla nowej klawiatury, Gizela Guljasz poświęciła jej swój wcale nieprzeciętny talent wirtuozowski podobnie jak i kilku innych pianistów, w końcu jednak zainteresowanie osłabło, tak, że przestano się zajmować wynalazkiem Janka. Towarzystwo „Janko-Verein“ założone w Wiedniu w r. 1905 prawdopodobnie istnieć przestało. Słabą stroną Janko-klawiatury, była jej budowa terasowa, która chwyty ułatwiała wprawdzie, lecz powodowała równocześnie wskutek ukośnego działania ramion młotkowych, znaczne osłabienie dźwięku a raczej niemożność wydobycia wielkiej siły. Propagandę dla klawiatury Janka i we Lwowie rozwinięto, jednak bez powodzenia.

Prof. Ksawery Szarwenka znany zaszczytnie pianista i kompozytor ukończywszy 70 rok życia obchodził jednocześnie 50-cioletni jubileusz zawodu artystycznego. Szarwenka urodzony w Poznaniu z matki Polki, jest autorem licznych kompozycyj przeważnie na fortepian; Koncert b-moll zajmuje wśród nich honorowe miejsce. Utwory Szarwenki noszą na sobie piętno pochodzenia słowiańskiego, rytmy poloneza i mazura („Polnische Tänze“) występują u niego równie często jak u brata jego Filipa, stojącego nieco niżej pod względem znaczenia w świecie artystycznym niemniej jednak głośnego. Ksawery Szarwenka przez dłuższy czas w Nowym-Yorku stał na czele konserwatorjum noszącego jego imię, poczem powrócił do Berlina, gdzie również prowadzi t. zw. „Scharwenka-Konserwatorium“. Obecnie jest członkiem senatu berlińskiej Akademji Sztuk i przewodniczącym Związku muzyczno-pedagogicznego.

St. Niewiadomski redaktor Gazety muzycznej objął z początkiem lutego b. r. profesurę historji muzyki i estetyki w Konserwatorjum Warszawskiem.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Kwiecień 1920. Nr. 13. i 14.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

O DZIENNIKARSKIEJ KRYTYCE MUZYCZNEJ.

I.

Kwestja, o ile krytyka może wpływać korzystnie na rozwój muzyki czy też rozwój talentu była już niejednokrotnie przedmiotem rozważań. I nie brakowało bynajmniej zdań odmawiających jej głębszego znaczenia nietylko ze względu na łatwo wytwarzającą się pobieżność sądu, na niedość bezstronne uzasadnienie tegoż ile razy tylko osobiste upodobanie w grę wejdzie, lecz nawet poprostu zasadniczo, ze względu na zupełnie problematyczną wartość zdania wyrzeczonego wobec dokonanego już dzieła lub też odbytej produkcji. Prawda jest też niezaprzeczona, że sztuka wogóle przez wieki całe obywała się bez publicznego omawiania dzieł i artystów i że „w czasach najpiękniejszych jej dni, krytyka nie istniała wcale“ jak powtarza kilkarotnie przeciwnik jej w znanym dialogu Oskara Wilda p. t. „Krytyk jako artysta“.

„Uważam krytykę za całkowicie nieużyteczną“ — mówi Vincent d'Indy — „ a nawet szkodliwą. Nie jest ona wogóle niczem innem, jak opinją pewnego sobie pana. W czemże miałaby ta opinja być pożyteczną dla rozwoju sztuki? Bo zdanie jakiejś wybitnej, genialnej osobistości, chociażby nawet mylne, mogłoby być zajmujące, ale wyznanie tego lub owego słuchacza znaczenia mieć nie może; obojętną jest też rzeczą, czy dzieło mu się podoba, czy nie“.

Żaden z muzyków nie wyraził opinji o krytyce w sposób równie stanowczy.

Niemniej jednak ani pisma zawodowe, ani codzienne pisma polityczne, nie mogą się obejść bez sprawozdań muzycznych obejmujących operę i koncerty. Należą one dziś do całości obrazu, jaki pragnie mieć czytelnik interesujący się całym ruchem umysłowym i artystycznym społeczeństwa, wśród którego żyje. Czy są to istotne krytyki, czy recenzje dłuższe lub krótsze, czy tylko notatki o dokonanym fakcie; to jednak zaprzeczyć się nie daje, że każda z nich chociażby najpobieżniejsza jest wypływem jakiejś codziennej potrzeby, w której objawia się udział ogółu w rzeczach muzyki, a że ocena łączy się zawsze z najkrótszemi nawet wzmiankami, chociażby się miała zmieścić w jednym tylko przymiotniku dodanym do nazwiska artysty lub tytułu dzieła, przeto cały ten dział literacko-artystyczny stał się dziś aparatem należącym do sztuki, niezbędnym w życiu naszem codziennem i bywa składany zazwyczaj w ręce specjalnego krytyka.

Bo czytelnik nie zadawala się dziś gołosłownem zanotowaniem jakiegoś wypadku, lubi o nim wyczytać coś więcej, i z zajęciem oczekuje sprawozdania, które albo potwierdzi jego zdanie ujemne czy też dodatnie, albo temuż zdaniu nada kształt jasny, skrystalizowany, na którego utworzenie sam nie umiałby się zdobyć. Ten wypadek zachodzi niewątpliwie najczęściej i odsłania najistotniejszą rację istnienia krytyki w pismach codziennych, zarazem zaś i główny punkt jej użyteczności.

To też krytyka istnieje w pierwszym rzędzie dla publiczności, a cała jej działalność, w tym tylko kierunku może się zwracać skutecznie. Wobec

artysty, odgrywa ona bardzo rzadko rolę środka pouczającego. Może wprawdzie zwrócić jego uwagę w poszczególnych wypadkach to na jakiś błąd, to na jakąś manierę, to na niewłaściwy sposób traktowania dzieła sztuki; może go pochwałą utwierdzić, a naganą zachwiać w pojmowaniu zadania artystycznego, ale poszczycić się tem nie może, iż artystę wykształciła i poprowadziła na dłuższą jakąś metę, co też nie leży nawet w jej zakresie działania, gdyż co najwyżej może ona w tym rozwoju pewien dodatni tylko brać udział. A jeżeli na talenty wykonawcze wpływ krytyki wielki być nie może, to tem mniej ma ona znaczenia wobec talentów twórczych, te bowiem, jeżeli rozporządzają większym zasobem zdolności, zanadto silnie zrastają się z pewną ideą, zanadto podlegają warunkom nałożonym przez rozmiary i granice uzdolnienia, przez wrodzone usposobienie, zamiłowanie, smak i osobiste cele, aby mogły powodować się stale krytyką. Wielkie, gienialne jednostki, jakto z dziejów sztuki wiadomo, nietylko z zawodową krytyką, lecz nawet z głosem opinji mało się liczyły. Nie znalazłszy uznania ani u krytyki ani u publiczności wiedeńskiej, Gluck zwrócił się ze swemi ideami reformatorskiemi do Francji, z całą świadomością, że tam większe istnieje prawdopodobieństwo przyjęcia się tychże idei. Zdania dwóch obozów krytyki walczących w sprawie opery zajęły wszystkie wybitne umysły ówczesnej Francji, ale Gluck komponował do końca życia po swojemu i nieinaczej czynił Piccini, mimo, że mógłby był mieć powody do ostatecznego uznania wyższości zasady swego przeciwnika. Wagner nie oglądał się również na zdania krytyki, bo poczucie własnych celów artystycznych i siła twórcza każdym krokiem jego kierująca, były bez porównania mocniejsze niż wszelkie wpływy zewnętrzne. A chociaż zarzuty i uwagi Hanslicka po większej części okazują się dziś słuszne, to jednak nie miały one znaczenia żadnego dla twórczości Wagnera, a miały je natomiast dla ogółu, zarówno dla artystycznego świata, jak i publiczności teatralnej, bo pobudzały do myślenia, tworzenia sobie zdania chociażby nawet odmiennego, wyrabiały smak i utrzymywały niewątpliwie wszelkie intelektualne czynniki ówczesne w nieustannem naprężeniu i zajęciu dla sztuki.

Przyjąwszy raz za podstawę, że krytyki zadaniem jest informować i prowadzić publiczność, tę zwłaszcza, która sama własnego sądu nie ma, a ożywiona jest tylko pewnym instynktem i dobrą wolą, nie możemy odmówić krytyce wpływu pośredniego na cały stan muzyki w pewnym okręgu społecznym. Wytwarza się z tego w ręku krytyki siła, która może dużo zdziałać, jakkolwiek to działanie nie będzie bezpośrednie. Instytucja artystyczna poddawana ostrej krytyce, liczy się z nią w pierwszym rzędzie dlatego, że błędy jej z chwilą wytknięcia ich publicznego otrzymują określone kształty, na których podstawie publiczność może zadowolenie swoje wyrazić dobitniej, uzasadniając je należycie, aby postawić następnie stosowne żądania. Gdyby nasze stosunki były idealne, to ten sposób wywierania presji nie byłby potrzebny: kierownictwo takiej instytucji, wytknięte błędy starałoby się wykorzenić nie pod grozą niepowodzenia u publiczności, lecz w prostem uznaniu słuszności zarzutów, a z myślą osiągnięcia celów artystycznych, słowem, dla dobra sztuki. Ale tak u nas nie jest, trzeba więc do celu zdążać temi drogami jakie się same wytwarzają.

W wielu jednakże wypadkach okazuje się u nas, że i te pośrednie drogi do celu nie doprowadzą. Oto krytyka uskarża się na repertuar operowy, który poza pewną ilością utworów jednostronnie dobranych, pomija utwory mające pierwsze prawo ukazywania się na scenie, czy to ze względu na wysoką swoją wartość, czy ze względu na obowiązki wobec sztuki narodowej. Kierownictwo opery z temi skargami krytyki nie liczy się jednakże, dlatego, że te jej zadania czyto w imieniu ogólnej czy w imieniu narodowej sztuki stawiane, nie idą równolegle z upodobaniami i żąda-

niami publiczności; argument zaś oparty na „wyprzedanej kasie“ zamyka usta wszystkim idealistom, domagającym się działania zasadniczego i celowo-artystycznego. Czego to jednak dowodzi? Właśnie konieczności kształcenia mas i nieustannego ich podnoszenia do pewnych ideałów artystycznych. Ale niestety, nietylko mas, tych szerokich, nieumiejących brać niczego poważniej, szukających jedynie rozrywki, lecz nawet tych warstw społecznych i tych ideałów artystycznych brak, wbrew wypadkowi, że socjalne względy właśnie w takim poważnym i pełnym odpowiedzialności stosunku postawiły je do sztuki. Otóż tu występuje najsilniej i najwypuklej rola przeznaczona krytyce dziennikarskiej. Tu leży jej zadanie najważniejsze, którego nikt inny spełnić nie może, zwłaszcza przy obecnym stanie naszej kultury muzycznej. Jeżeli bowiem dana jednostka nie nabrała jakichś pojęć o sztuce w szkołach ogólno kształcących, a specjalnie w muzyce chociażby tylko w granicach dyletantyzmu kształconą nie była, to jedynie drogą przyjmowania opinji cudzej, może horyzont swój rozszerzyć, nabrać poglądów, z któremi można działać na pożytek sztuki, a już przynajmniej nie na jej szkodę.

Stosownie do zadania tak postawionego, krytyka muzyczna dziennikarska, przyjąwszy, iż spoczywa w ręku jednostek należycie ukwalifikowanych, powinna mieć na oku rzeczy przedewszystkiem zasadnicze, ważne, związane z systemem ku ustaleniu którego zdążać należy, a nie rozdrabniać się w szczegółach mających znaczenie gdzieindziej, naprzykład w artykułach ścisłych, poświęconych specjalnie rozbiorowi pracy jakiejś twórczej czy wykonawczej. Rzecz prosta, że i szczegóły w wielu razach pominięte być nie mogą, nie śmią one jednakże wychodzić poza pewne ramy, obejmujące wyobraźnię czytelnika, jak u nas, po większej cześci nie przygotowanego należycie do przyjmowania dzieł sztuki. Naturalnie, że w krytyce dziennikarskiej, ogromnie ważną rolę odgrywa okoliczność, jakie sfery biorą do ręki pismo i jego poszczególne artykuły; jest też już więcej rzeczą znajomości niż rzeczą zawodowości, znaleźć odpowiedni ton porozumiewania się ze swymi czytelnikami i wpływania na nich.

To pomijanie drobiazgów i szczegółów, a zatrzymywanie na oku ciągle i nieustanne pewnych zasad i pewnych celów, zabezpiecza krytykowi ową użyteczność, której brak wytknęło zdanie muzyka francuskiego przytoczone na wstępie. Ponadto, chroni go od zarzutu niedokładności, który zawsze nasuwa się bardzo łatwo, a który w miarę komplikowania się środków, jak tego mamy przykład w muzyce nowoczesnej, może się stawać z dnia na dzień coraz bardziej uzasadnionym. Ileż to bowiem razy spotykamy się z uwagą, że dzieło powinno być większą ilość razy słuchane, aby je można z r o z u m i e ć. Jeżeli zaś do zrozumienia potrzeba kilka razy, to cóż powiedzieć o z a p o z n a n i u się z temże dziełem i o c e n i e chociażby w przybliżeniu wyczerpującej?...

Inna to rzecz, że w przyszłości muszą być absolutnie inne warunki stworzone dla krytyki, warunki umożliwiające jej wnikanie głębsze zarówno w dzieło jak i w jego wykonanie; licząc się jednak nawet z ewentualnem polepszeniem obecnych stosunków, nie możemy do czego innego dojść jak tylko do twierdzenia, że krytyka dziennikarska powinna się utrzymać na stanowisku zasadniczem prowadzenia tak publiczności jak instytucyj do pewnych wytkniętych celów, na których straży ją postawiono.

Krytyk należycie wykształcony a do sztuki przywiązany i odczuwający z całą powagą zadanie swe artystyczne i obywatelskie, może bez troski poddawać się wrażeniom i subjektywne swe odczucia spostrzeżenia i uwagi udzielać publiczności. Chociażby się nawet miał mylić kiedykolwiek, to jeżeli tłem jego pracy są kwalifikacje rzetelnego artysty i uczciwego człowieka, to usiłowania jego muszą przynieść owoce dodatnie. Bo „znaczenie wszelkiej pochwały i wszel-

kiej nagany zależy jedynie od tego, **kto** je wypowiada", jak to trafnie zauważył jeden z pisarzy niemieckich.

St. Niewiadomski.

„BOŻE! COŚ POLSKĘ"...

Nie posiadamy hymnu narodowego o charakterze pieśni opiewającej miłość ku Ojczyźnie i jej chwałę, bo wyjątkowe warunki naszego życia politycznego tłumiły dotąd wylew uczuć tego rodzaju. Od czasu jednak rewolucji 1831 r. związała się ściśle ze wszelkiemi manifestacjami uczuć patrjotycznych pieśń „Boże! coś Polskę" i ulegając z biegiem czasu przeróżnym odmianom odpowiednio do wymagań chwili, przetrwała jednak do dziś dnia w ustach ludu jako najdroższa pamiątka przeżytych cierpień, wielkich ofiar poświęcenia i niegasnącej nigdy nadziei.

To jej też nadało znaczenie prawie hymnu narodowego, ukoronowanego nadto aureolą długoletniego prześladowania. I kiedy powróciła możność wydobycia pieśni na jaw z ukrycia duszy polskiej, Warszawa, a za nią kraj cały rozbrzmiał żywiołowo bijącem w niebo wezwaniem: „Ojczyznę, wolność racz nam wrócić Panie".

I powróciła wolność, nie bez tego jednak, aby nie ujawniły się zarazem ślady tak długiej niewoli. I pieśń nasza ukrywająca się dotąd po zakątkach życia domowego, podawana przeważnie z ust do ust z pokolenia w pokolenie, utraciła w ten sposób swoją pierwotną jednolitość. Gdyśmy ją zaczęli śpiewać głośno razem, pokazało się, że nie wszyscy pojmujemy jednakowo.

Zwróciła na tę okoliczność uwagę „Lutnia" warszawska i zaraz w roku 1915 powołała konferencję muzyków, celem ustalenia rysunku melodyjnego tyle popularnej pieśni. Rezultat prac wyłonionej oddzielnie komisji, został spisany w umotywowanym protokole. Przestawienie niektórych wyrazów tekstu ze względu na uzgodnienie akcentów muzycznych z akcentami słowa, utrudniło szybkie wprowadzenie w życie zmian, jakie owa komisja zaproponowała. W roku 1918 tę samą sprawę pieśni „Boże! coś Polskę"... wysunęło przed forum zaproszonych ad hoc literatów i muzyków ministerjum oświaty przez swój wydział szkolny.

Omawiano na razie kwestję dawnego tekstu i zastanawiano się, czy nie należałoby stworzyć czegoś zupełnie innego pod tę samą znaną muzykę.

Wyczerpująca jednak dyskusja uzgodniła przekonanie znacznej większości zebranych, iż tekst pierwotny należy pozostawić nietkniętym, nawet z zadawnionymi błędami prozodycznymi — i to w tej mianowicie trzystrofowej formie, jaką podaje wydanie Lipskie „Pieśni narodowych" J. N. Bobrowicza z r. 1854.

(1) Boże, coś Polskę przez tak liczne wieki
Otaczał blaskiem potęgi i chwały;
Coś ją zasłaniał tarczą swej opieki
Od nieszczęść, które przywalić ją miały:
Przed twe ołtarze zanosim błaganie,
Ojczyznę naszą racz zachować Panie.

(2) Ty, któryś potem, tknięty jej upadkiem,
Walczących wspierał za największą sprawę,
I chcąc świat cały mieć jej męztwa świadkiem
W nieszczęściach samych pomnażał jej sławę.
Przed twe ołtarze itd.

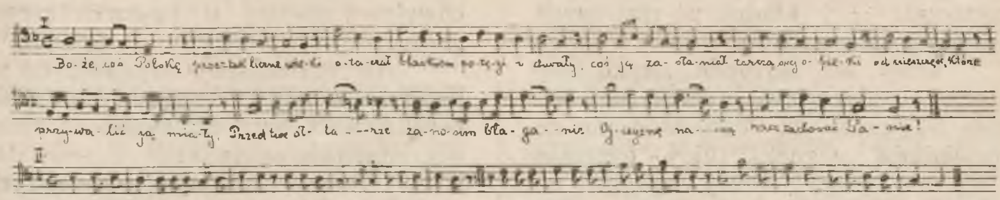
(3) Wróć nowej Polsce świetność starożytną,
Użyźnij pola, spustoszone łany.
Niech szczęście, pokój na wieki w niej kwitną,
Poprzestań kary Boże zagniewany.
Przed twe ołtarze itd.

Pierwotnym autorem tekstu omawianej pieśni jest Alojzy Feliński, który napisał swój wiersz („Hymn") w roku 1816 na uczczenie pierwszej rocznicy ogłoszenia Królestwa Polskiego.

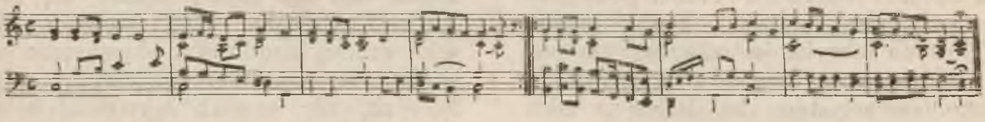
W wydaniu Bobrowicza tylko dwie pierwsze strofy są zgodne z pierwowzorem Felińskiego; trzecia — jest już późniejszej koncepcji, prawdopodobnie z czasów po rewolucji 1831 r.

Do pieśni tej dołączone są w temże wydaniu dwie melodje: jedna napisana przez Jana Kaszewskiego (podporucznika czwartego pułku piechoty) w roku 1816, (spiewana początkowo przez wojsko) druga — ta, którą lud złączył następnie z „hymnem" i przekazał naszym czasom.

J. Kaszewski.



Ta ostatnia jest melodją dawnej pieśni kościelno-hejnałowej, zaczynającej się od słów: „Bądź pozdrowiona Panienko Marjo“. Jako taką wydrukował ją warszawski Tygodnik ilustrowany w roku 1861 (Nr. 84) z harmonizacją Moniuszki.



Mylnie zatem łączono tę melodję z nazwiskiem Kaszewskiego, albo też niekiedy przypisywano ją autorstwu Karpińskiego, które to błędy powtarzały się w przedrukach aż do czasów dzisiejszych.

Autorytet Moniuszki może być dla nas pod tym względem decydującym.

Wystarczyłoby uzgodnić wersję jaką nam Moniuszko pozostawił z rozpowszechnionym dziś śpiewem ludu, aby uniknąć dalszych odstępstw dowolnych od pierwowzoru melodyjnego i wprowadzić tak pożądną jedność wykonania. Chociaż narady zapoczątkowane przez wydział szkolny ministerjum oświaty nie zostały jeszcze uwieńczone żadnem rozstrzygającem rozporządzeniem, należy mieć nadzieję, że celowe zamierzenia znajdą wreszcie swój wyraz ostateczny w ujednostajnieniu i tekstu i melodji naszego dotychczasowego hymnu narodowego, co już dłuższej zwłoce ulegać nie powinno.

Piotr Maszyński.

Z DZIEDZINY LUTNICTWA.

Wiadomo powszechnie, iż instrument smyczkowy nabiera z wiekiem wartości, zjawisko to jednakże z całą dokładnością zbadane być nie może, gdyż granic tego wieku nikt dotąd określić nie zdołał. Czyż my bowiem możemy zdać sobie sprawę chociaż w przybliżeniu tylko z tego, o ile żywotność znakomitych instrumentów z XVII. wieku wzrastająca jeszcze w tej chwili, okaże się nadal wytrzymałą, i czy po osiągnięciu jakiegoś najwyższego punktu, nie zacznie słabnąć, aby kiedyś w końcu zaniknąć zupełnie, co jest przecież rzeczą nieuniknioną?

Niemniej nierozwiązaną jest dotąd kwestja, czy doskonałość starych instrumentów włoskich, leży głównie w ich budowie, czy głównie w materjale. Fakt bowiem, że starowłoskie skrzypce, podobnie jak i tyrolskie, pochodzą z górzystych okolic pewnego okręgu wydającego drzewo jodłowe niezmiernej zwartości, przemawiałby za ważnością materjału; gdy znowu kunszt sporządzania instrumentów związany ściśle z rodzinami Amatich, Guarnerich i Stradivarich, polegający niewątpliwie na pewnych w tajemnicy trzymanych przepisach, przemawia za ważnością budowy, roboty i lakierów, nadających drzewu elastyczność i wytrzymałość a powiększających pośrednio rezonans.

Tajemnicy mistrzów starowłoskich nikt dotąd nie odkrył, rzecz jednak prosta, że trudności i przeszkody nie powstrzymują ludzi zamiłowanych od prób wszelakich. Nic też dziwnego, że pewna atmosfera zupełnie odrębna otacza lutnika, czyni go artystą — bo moment poszukiwania piękna dźwię-

kowego, uprawnia go do tego bezsprzecznie — i kładzie na nim nawet znamię prometeuszowe.

Miały też skrzypce swych męczenników-ideowców, których życia padały tragicznie nie doprowadzone do rozwiązania zagadki. Gdy fortepian i arfa a z drugiej strony organy i instrumenty dęte, co chwila pochwalić się mogły nowem jakiemś ulepszeniem, i doszły dziś do wysokiej doskonałości, skrzypce, altówka i wiolonczela stanęły na miejscu w stuleciu XVII. i pozostały wzorem doskonałości, której żaden z nowych fabrykatów osiągnąć nie może. Nowe, spotykają się z takiem lekceważeniem artystów, że żaden z nich z nowym instrumentem w ręku na estradę koncertową wyjść nie zechce — rzecz to ogólnie znana.

Polska, chlubiąca się posiadaniem własnych instrumentów „smyczkowych w XVI. stuleciu („Polnische Geigen“ — wspominają o nich Agricola i Praetorius), miała i własnych lutników Groblicza i Dankwarta. Byli też i pracownicy późniejsi, ideowcy, badacze i poszukiwacze. Jeszcze przed parą dziesiątków lat, żył w Warszawie lutnik Żarski — typowa ofiara idei. Oddany sprawie w zupełności, egzystował on tylko wśród cyfer i badań, ślęczący nad konstrukcją instrumentu nieustannie. Rozbierał dawne instrumenty, korygował nowe, budował własne skrzypce, zadowalając się minimalnym zarobkiem, aby umożliwić sobie życie i pracę nad umiłowanym przedmiotem. Do wyników nie doprowadził żadnych.

Obecnie pojawia się nowy lutnik, typu odmiennego. Jest nim inżynier p. Tomasz Panufnik, pracujący już nad budową instrumentów smyczkowych od lat kilku, energiczny i pełen wiary w powodzenie swoje. Skonstruował właśnie dwa całkowite kwartety, każdy w strukturze odmienny: jeden klasyczny, drugi — secesyjny, które to określenia odnoszą się głównie do zewnętrznego wyglądu instrumentów, ale częściowo i do ich tonu. Struktura druga nosi nazwę „Polonja“, a do odróżnienia jest łatwa, gdyż pozwala na to rysunek korpusu odmienny, i listewka chwytowa również w pewnych szczegółach od dawniejszych odbiegająca.

Ale posłuchajmy najlepiej, co p. Panufnik w referacie swoim uprzejmie redakcji Gaz. muz. udzielonym o sprawie lutnictwa powiada:

„Bezsprzecznie jedną z pierwszych i najgłówniejszych przyczyn złego jest to, iż urobiło się mylne przekonanie, jakoby wartość skrzypiec zależała od ich s t a r o ś c i i o g r a n i a. Dopóki zatem taki sąd mylny będzie się błąkał wśród ogółu, nowe skrzypce lub wiolonczele, zbudowane akustycznie, na podstawie najnowszych zdobyczy naukowych, nie prędko wywalczą sobie należyte uznanie.

Dźwięk lichy instrumentów smyczkowych w ogólności starych czy nowych, ma przyczynę swoją w rozdźwięczności czyli nieharmoniczności współdźwięków. Przyczyną tej rozdźwięczności jest jedynie wadliwa budowa instrumentu, nieodpowiednia grubość deki wierzchniej w stosunku do spodniej, nieutrzymany należycie stosunek ich wzajemny do siebie, a następnie: wadliwe rozprowadzenie dek za pośrednictwem boczków dla otrzymania odpowiedniej zawartości powietrza w korpusie, zbyt mała lub za wielka powierzchnia otworów, wadliwa budowa sklepień i t. d. Czas i ogrywanie nie mogą tych rzeczy naprawić.

A ponieważ sztuka lutnicza w teorji nie istnieje, przeto odrodzenia jej należy oczekiwać od badań ścisłych, których przeznaczeniem będzie rozpędzić mroki owej tajemniczości, całym szeregiem prawd niezbitych, zupełnie pozytywnych i dalekich od dotychczasowej hipotetyczności.

Przekonałem się, że wcieliwszy w systemat skrzypiec jeden i ten sam stopień dźwięczności deszczułek z odpowiednią zawartością powietrza w pudle, utrzymując jednaki rozmiar modeli i jego strukturę, otrzymamy we wszystkich instrumentach jeden i ten sam charakter i układ harmoniczny brzmienia, lecz siłę dźwięku odmienną. Wiedząc zaś, że siła dźwięku jest zależną

od sprężystości deszczułek, że w pewnej mierze koloryt brzmienia, a w części nawet siła dźwięku zależy od sił zewnętrznych ogniska tonalnego, czyli odpowiedniego zrównoważenia rezonansów, przyszedłem do stanowczego wniosku, że winno się zastosować zasady dynamiczne, które umiejętnie wcielone w insrument smyczkowy, dadzą rezultat pożądany. Drogą tą otrzymałem to, czego pragnąłem.

Prawa fizyczne zastosowane do sztuki lutniczej, a mianowicie: *a)* prawo rozmiaru głośni, *b)* prawo sprężystości dek, *c)* prawo zedźwięków, *d)* prawo największej wibracji i *e)* zasady dynamiczne ogniska tonalnego — są nietylko środkiem do odkrycia „tajemnicy“ mistrzów włoskich, lecz czemś więcej, bo dzięki im jesteśmy w stanie zastosować sztukę lutniczą do potrzeb i wymagań teraźniejszych muzyki: obecnej techniki i wielkich sał koncertowych. Przeto winniśmy żądać od instrumentów smyczkowych nietylko miękkości i słabego melancholijnego dźwięku starych włoskich, lecz również dźwięków jasnych, pełnych, silnych i donośnych w harmonicznym układzie współdźwięków“.

W dalszym ciągu zwracając uwagę na to, że dzisiejsi lutnicy nie liczą się z temi prawami, twierdzi p. Panufnik, że nowa era musi dla lutnictwa nastąpić i że sztuka Cremońska i Breściańska nie będą mogły w przyszłości rywalizować z nowoczesną.

Demonstracja obu kwartetów p. Panufnika odbyła się w połowie lutego. Grono najlepszych tutejszych artystów z prof. Barcewiczem na czele zasiadło w sali Konserwatorjum do odegrania Kwartetu Mozarta C-dur, a następnie całego szeregu utworów solowych na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.

Ale produkcja nie wydała rezultatu, któryby ostatecznie pozwolił o instrumentach p. Panufnika sąd wydać stanowczy. Naprzód bowiem nie było możności zrobienia paraleli, gdyż nie grano na instrumentach dawnych z któremi nowe było można porównać, a następnie zaszła i ta okoliczność, że w kwartecie Mozartowskim, a więc w zespole dźwięk instrumentów nie był zadowalający, gdy w solowych (prof. Barcewicz, Klein i Cink) zrobił wrażenie korzystne.

Ma się zatem odbyć jeszcze jedna produkcja w Filharmonji. Obok instrumentów p. Panufnika, dadzą się słyszeć i starowłoskie, przyczem zostaną wyroby polskiego lutnika zademonstrowane także i w większym zespole jako orkiestra smyczkowa. Rozmiary sali również będą probierzem niemałego znaczenia.

Produkcji tej z zajęciem oczekujemy.

Warszawa, w marcu 1920.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Sezon wiosenny, zazwyczaj najbardziej ożywiony, obdarzył nas i tym razem nadmierną ilością rozmaitych produkcyj, między któremi największe niezawodnie zainteresowanie obudził koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. To ogólne zajęcie się publiczności wieczorem kompozytorskim, usuwającym popis wirtuozowski na plan drugorzędny, świadczy na pierwszy rzut oka bardzo korzystnie o intelektualnym poziomie naszego społeczeństwa. Subtelniejsza analiza owego zainteresowania, względnie tych oklasków, którymi darzono w sposób entuzjastyczny niektóre utwory Szymanowskiego — mniej właśnie przystępne i zrozumiałe dla ogółu — doprowadza bezstronnego obserwatora tych objawów do konkluzji dla licznych w tem audytorjum jednostek mniej może pochlebnej. Związek nie tylko etymologiczny, lecz duchowy, istniejący między słowami „modernizm“ i „moda“ odgrywa tu niestety rolę dość ważną. Zrozumienie okazywane dla utworów o kierunku modernistycznym — bądź co bądź — do dobrego tonu, który nakazuje *„coute quo coute“* iść zawsze z „postępem“. W duszy

wielu jednostek rozgrywa się więc cicha walka między ambicją a szczerością. Pierwsza z nich odnosi zwycięstwo i dyktuje zachwyt tam częstokroć gdzie nie było nawet śladu zrozumienia...

Ośmielam się więc zaznaczyć bez wszelkich ogródek, że — conajmniej dla piszącego te słowa — niemilknące nieraz oklaski słuchaczów nie zawsze były miarodajnymi, gdy chodzi o ocenę sukcesu kompozytorskiego Szymanowskiego. Za istnieniem tego sukcesu przemawia raczej niezaprzeczony i absolutny walor niektórych utworów, oparty — co prawda — raczej na wykwintnej, prawdziwie artystycznej formie kompozycyj, niż na treści, która, z wyjątkiem sonaty (D-moll op. 9, na skrzypce i fortepian) i kilku pieśni, obfitych w jędrne, niezwykle piękne pomysły, nie zawsze dostraja się do wysokiego poziomu harmonizacji i do wprost niezrównanego kunsztu w układaniu barw dźwiękowych i wywoływaniu misternych nastrojów. Te zalety pióra Szymanowskiego porywają słuchacza w niektórych „Mitach" (czarującym jest „Zdrój Aretuzy"), z pieśni zaś wymieniam przedewszystkiem „Kołysankę Dzieciątka Jezus". Szkoda tylko, że dodatnie wrażenie tego popisu kompozytorskiego zamąciła niepotrzebnie „Tarantella" op. 28, rodzaj chaotycznych wyścigów pasażowych na skrzypce i fortepian, pozbawionych wszelkiego podkładu muzycznego. Wykonanie programu było idealnem, zważywszy, że miejsce przy fortepianie zajął sam kompozytor, partje skrzypcowe wykonał Paweł Kochański, mistrz w całem tego słowa znaczeniu, a utwory wokalne interpretowała jedna z najpierwszych śpiewaczek polskich p. Stanisława Korwin - Szymanowska. Same nazwiska koncertantów zaznaczą wymowniej wysoki artyzm wykonania, niż zestawienie wszelkich superlatywów, na jakie mógłby zdobyć się sprawozdawca.

Wyborna, o subtelnych odcieniach deklamacja i doskonała dykcja p. Korwin-Szymanowskiej zapewniają każdej pieśni, której wykonania podejmie się artystka, zupełne powodzenie. W pieśniach francuskich, które najbardziej odpowiadają indywidualności p. Korwin-Szymanowskiej (Francka, Faurégo i Debussy'ego) znalazły te zalety najszersze pole do popisu. Do słabszych natomiast momentów należały na wieczorze pieśni francuskiej (9. kwietnia) arja z „Łakmé" i wogóle utwory koloraturowe.

Objawem świadczącym korzystnie o umiejętnej działalności naszych agencyj koncertowych i wzrastającem w sferach muzykalnych zamiłowaniu do najpoważniejszego rodzaju sztuki nazwać można liczniejsze obecnie niż kiedykolwiek produkcje muzyki komnatowej. Zaczynam od wieczoru najbardziej zajmującego — już ze względu na współudział naszego znakomitego gościa Henryka Melcera — od urządzonego staraniem agencji Tow. muzycznego Wieczoru Sonatowego, którego program wszechstronny obejmował sonaty Beethovena (Kreuzerowska) Brahmsa (G-dur) i C. Francka (A-dur). Artytycznej interpretacji tych dzieł (Henryk Melcer i prof. Wacław Kochański) możnaby jedynie zarzucić nieproporcjonalnie słaby w kilku momentach wymagających potęgowania dynamiki ton skrzypiec, które fortepian w „fortissimach" choćby umiarkowanych musiał przegłuszać. Wspaniała i pięknie odegrana sonata Francka — we Lwowie po raz pierwszy pojawiająca się na programie — stanowiła *„clou"* tego interesującego wieczoru.

Wiadomość, że dzięki szczęśliwemu pomysłowi i inicjatywie biura koncertowego Tuerka posiadamy od dnia 16. b. m. p o l s k i kwartet smyczkowy, niezawodnie ucieszy wszystkich miłośników sztuki. Sympatyczny ten zespół składa się z pp. I. Cetnera i I. Wolanka (skrzypce), M. Łobarzewskiego (altówka) i D. Danczowskiego (wiolonczela). Kwartet ten, posiadający niewątpliwie kwalifikacje *„ad hoc"*, oparta na wrodzonych zdolnościach i technicznem wyszkoleniu zupełnie wystarczającem, dziś już do pewnego stopnia zgrany, wnosi ponadto — o czem nas przekonały doskonałe niemal interpre-

tacje dzieł Mozarta, Beethovena i Czajkowskiego — dużo pietyzmu i prawdziwego zamiłowania do sztuki. Beethovena kwartet op. 59, jedno z dzieł najtrudniejszych, pozostawiał jeszcze na punkcie nieskazitelnej intonacji cokolwiek do życzenia, natomiast wykonanie opusu 11-go Czajkowskiego zadowoliło z pewnością wybredniejszych nawet znawców. Pełny i piękny ton p. I. Cetnera, grającego w tym kwartecie pierwsze skrzypce i jego rzewna kantylena nadały drugiej części „Andante cantabile" urok porywający.

Przed zamknięciem niniejszego referatu wypadałoby jeszcze poświęcić kilka słów działalności kierownictwa teatru w okresie ubiegłym, względnie repertuarowi opery i operetki. Temat ten nasuwa mimowoli refleksje dość smutne. Chorobliwa śpiączka, w której pogrążoną jest opera lwowska jeszcze od jesieni, czyli od rozpoczęcia sezonu 1919—20, przeszła już w stan chroniczny: z wyjątkiem opery Różyckiego „Eros i Psyche" — grywanej mimo bardzo chłodnego przyjęcia przez publiczność *„faute de mieux"* aż do przesytu — nie mieliśmy żadnei nowości, żadnego urozmaicenia. Jednostajność tego jałowego repertuaru przerwał wreszcie na krótką chwilę gościnny występ p. Konstantego Krugłowskiego jako Amonastra w „Aidzie". Sukces tego śpiewaka, obdarzonego wydatnym, szlachetnie zabarwionym głosem barytonowym o obszernej skali — więc sukces znaczny i niezwykły — miłą sprawił niespodziankę naszej publiczności, która po obcem jej dotąd nazwisku artysty nie spodziewała się tak wiele i nie była przygotowaną na taką biesiadę. Amonastro p. Krugłowskiego, okazała postać sceniczna i kreacja również pod względem aktorskim doskonała, wywarł na słuchaczach jak najkorzystniejsze wrażenie. Ponadto cieszyli się wielkiem powodzeniem w „Aidzie" p. Korolewicz-Waydowa (partja tytułowa) p. Green (Amneris) i p. Ignacy Mann, który *„ut figura docet"*, dotąd jeszcze nie opanował pamięciowo i rytmicznie partji Radamesa.

Po fatalnych eksperymentach ze „Seansem" i „Obieżyświatem" i smutnych doświadczeniach, mieszczących w sobie prawdopodobnie przestrogę dla sfer układających repertuar lwowski, wznowiono nie graną od lat blisko dziesięciu „Noc w Wenecji" Jana Straussa, czyli wrócono — co podnieść należy z uznaniem — do genialnego starszej daty kompozytora, uznanego i zawsze zasługującego na kompletne zaufanie. „Król walców" i tym razem nie zrobił zawodu a dzieło jego — zwłaszcza po tak wyjątkowo amuzykalnym sezonie operetkowym — podobało się u nas jak może nigdy dotąd. Trudno tylko zgodzić się w całości z obsadą: z wyjątkiem pań Miłowskiej i Bogdanowiczównej nikt prawie nie chciał wnieść na scenę odrobiny naturalnego humoru. A właśnie w obecnej chwili jest on bardziej niż kiedykolwiek pożądanym...

Fr. Neuhauser.

LIST Z POZNANIA.

Miasto nasze wchodzi powoli na drogę wyrabiania muzykalności, spodziewać się też należy, iż widocznych tego wyników nie będzie trzeba oczekiwać zbyt długo. I teraz zresztą, na obojętność uskarzać się nie mogą ani opera ani koncerty, bo publiczność zapełnia salę za każdym razem. A jeżeli w tem jej słuchaniu muzyki niema jeszcze należytego zrozumienia, jest zaś może prosta tylko ciekawość obok pożądania rozrywki, to nie wolno tego objawu brać za co innego, jak tylko za pierwszą fazę pożądanej odmiany rozpoczynającej się w sposób naturalny i łatwo zrozumiały. Korzystać też należy z takiego właśnie usposobienia ogółu, podsuwając mu rzeczy dobre, na których smak swój będzie mógł wykształcić.

W osobie Adama Dołżyckiego otrzymał Poznań niewątpliwie muzyka powołanego do spełniania misji artystycznej. Działalność jego koncentruje się rzecz prosta w operze. Po całym szeregu rzeczy stanowiących podstawę

każdego repertuaru, wystawił ruchliwy i staranny dyrektor „Damę pikową“ Czajkowskiego. Było to istotnie przedstawienie wyborne, w pierwszym rzędzie pod względem szczegółowego opracowania części orkiestralnej i spiewackiej, w drugim — pod względem inscenizacji. Korespondencja muzyki z ruchem scenicznym zasłużyła na całkowite uznanie. Każda fraza orkiestralna i niemal każda figura, wydobyta plastycznie i w należytym charakterze podana a wycieniowana z subtelnością doskonałą, świadczyła wymownie o zrozumieniu intencyj kompozytora jak niemniej o poetycznej, żywej wyobraźni dyrygenta. Zastosowanie barw i światła do muzyki i akcji scenicznej było tylko dalszym ciągiem całej pracy inscenizatora i dyrygenta. W szczególności, pokój hrabiny, a następnie dekoracja nad Newą, robiły wrażenie wielkie, wywołując nastrój, od którego właściwie główna część powodzenia opery Czajkowskiego zależy.

Między solistami, zajęła pierwsze miejsce p. Józefa Zacharska, której głos jak zawsze posiada wysokie kwalifikacje dramatyczne. Ale przygotowana należycie, umie ona nietylko głosem i pięknym a donośnym jego dźwiękiem wrażenie wywołać, znachodzą się u niej bowiem w danym razie i silne akcenty i sporo zapału. Grą również zdoła się wznieść do wyżyny niezbędnego operowego patosu. Hermana spiewał p. Bedlewicz, a jakkolwiek jest to spiewak liryczny, to jednak nie brakło mu ani siły ani wyrazu potrzebnego osobliwie w wielkim duecie z Lizą, jak również i w scenach ostatnich. Dalszą obsadę „Damy pikowej“ stanowiły panie Orleńska, Wolska i Zamorska, oraz pp. Urbanowicz i Wiśniewski. Chóry zapisały się również dobrze w pamięci słuchaczy, przedstawiają one dziś zespół ześpiewany, dźwiękiem celujący, a przytem na scenie ruchliwy i życia pełen.

Wogóle, odczuwa się w całem prowadzeniu opery poznańskiej dążności artystyczne skierowane znacznie wyżej niż na to pozwalają granice szablonu zakorzenionego na scenach opery warszawskiej i lwowskiej. Działają tu prawdopodobnie i czynniki zewnętrzne o tyle, że opera jako dział w Poznaniu nowy, stwarzać musi sobie egzystencję, gdy na scenach tamtych „przeszłość“ ułatwia wprawdzie zadanie, ale i popycha jednocześnie kierowników w ramiona wygodnej ekonomji pomysłów i czynu. (+)

Z KRAKOWA.

Sezon koncertowy dobiega końca; ostatnie tygodnie miały kilka wybitniejszych koncertów. Dwukrotnie grał Ignacy Friedman pianista tak powszechnie uznany, że wszelki sąd o jego grze chyba zbyteczny; a jednak pozwolę sobie zauważyć, że dla mnie przedstawia się gra Friedmana jako coś przestarzałego; wywiera ona bowiem wrażenie, że głównym jej celem jest efekt za wszelką cenę. Myśmy już odwykli od gry tego rodzaju; od pianisty żądamy, by pianista usunął się jak najdalej, a została jedynie muzyka; wirtuozowstwo należy już chyba, a przynajmniej powinno należeć do rzeczy przebrzmiałych. Typ nowoczesnego pianisty-muzyka przedstawia natomiast w całej pełni Egon Petri. Grał on również dwa razy zawsze w wysprzedanej sali, gdyż każdorazowy jego koncert jest dla Krakowa artystycznem wydarzeniem. Sam fakt, że Petri umieścił w programie niemal nigdy niegrywaną sonatę Beethovena B-dur op. 106 — „Hammerklavier“, świadczy, jak pianista ten pojmuje swój zawód.

Doniosłe znaczenie dla życia muzycznego w Krakowie miał koncert kompozytorski Karola Szymanowskiego. Sam kompozytor siedział przy fortepianie, jego pieśni śpiewała p. Korwin Szymanowska, zaś kompozycje skrzypcowe grał p. Paweł Kochański z Warszawy, po raz pierwszy występujący w Krakowie i entuzjastycznie tutaj przyjęty. Koncert ten zostanie na długo w pamięci Krakowa; z estrady wionęło tchnienie nowej sztuki, która mimo swego odrę-

bnego tonu zdołała jednak przemówić w sposób bezpośredni do wszystkich; wprost żywiołowo oklaskiwano niektóre rzeczy jak np. cykl „Mity“ na skrzypce zwłaszcza „Źródło Aretuzy“ i pieśni o kolorycie wschodnim „Muezin Szalony“. P. Szymanowska jest ich niezrównaną wykonawczynią; własny koncert poświęciła ona pieśniom francuskim. Również i miejscowe koncerty posiadały wysoką wartość artystyczną: zwłaszcza p. Aleksandra Szafrańska znana śpiewaczka operowa urządziła wieczór pieśni, który stwierdził, nie po raz pierwszy zresztą, że jej interpretacja pieśni nie prędko znajdzie sobie równą.

Dzięki energji kilku jednostek powstał w Krakowie nowy chór męski „Echo“ pod kierunkiem p. B. Walewskiego i p. Isakowicza. Inauguracyjny koncert przekonał nas, że Kraków zyskał świetny zespół, który niezawodnie odda wielkie usługi w tutejszym ruchu muzycznym.

Cenną nowością są w końcu poranki symfoniczne orkiestry „Związku muzyków polskich“, urządzane we wytwornej sali teatru „Bagatela“ pod kierunkiem p. B. Walewskiego i p. Górzyńskiego, ściągające co niedziela tłumy publiczności. Na uznanie zasługują stylowo ułożone programy każdego poranku.

Dr. Józef Reiss.

LIST Z WIEDNIA.

Od chwili objęcia dyrekcji przez Weingartnera, weszła Opera Ludowa (Volksoper) w nowe stadjum istnienia, przyjęła wygląd zupełnie odmienny. Niepospolita indywidualność artystyczna, wielki autorytet, siła sugestyjna, oraz niekłamany zapał do pracy, właściwe obecnemu kierownikowi opery, jak magiczna pałeczka podziałały na cały personal artystyczny. Opery wystawione pod jego kierownictwem, sięgają często najwyższego poziomu sztuki odtwórczej, a orkiestra obecnie znacznie zwiększona brzmi poprostu wspaniale. Jednem z arcydzieł dyrekcji był niedawno „Złotnik z Toledo“, opera do tekstu Zwerenza z muzyką zestawioną z melodyj Offenbacha, rzecz, która mimo pozorów przeróbki, powiodła się pod każdym względem wspaniale i przyniosła tryumf z jednej strony Weingartnerowi, a z drugiej przedstawicielce głównej postaci kobiecej — p. Jadwidze Dębickiej. Weingartner wydobywał z orkiestry czarodziejskie dźwięki, takie same płynęły z ust sympatycznej naszej rodaczki. Prasa jednogłośnie to stwierdziła, wysuwając na pierwszy plan p. Dębicką wraz z jej „wysoką kulturą“, „nieporównaną słodyczą głosu“, i „niewysłowionem wdziękiem“.

Sezon koncertowy w całej rozbrzmiewa pełni, tutejsza Polonja bierze w nim żywy udział. Dała się bowiem słyszeć naprzód p. Dębicka, z tem samem co na scenie powodzeniem, następnie p. Gilbert-Kaszowska, po niej pianiści: Rosental, Friedman, Byk, Askenaze, Cezia Diszówna, Kauflerówna a w końcu pieśniarz: Dr. Teo Lierhammer. Wiedeń dotąd p. Felicji Kaszowskiej nie słyszał. Jak wiadomo, specjalnością artystki tej były dawniej, partje wagnerowskie, które świetnie odtwarzała na pierwszorzędnych scenach niemieckich; w Wiedniu, dała się słyszeć znakomita artystka jako pieśniarka, a koncert jej dany w wielkiej sali Konzerthauzu nosił nazwę „Wieczoru polskiej pieśni“. Program ułożony według rozwoju historycznego, obejmował utwory: Szopena, Moniuszki, Zarzyckiego, Żeleńskiego, Noskowskiego, Pankiewicza, Niewiadomskiego, Karłowicza, Szymanowskiego, Różyckiego, Paderewskiego, Friedmana, Opieńskiego i Wertheima. Silny dramatyczny sopran Kaszowskiej wypełniał olbrzymią salę znakomicie, a rozbrzmiewał z wysokim artyzmem, który też znalazł u publiczności i prasy gorące uznanie. O mistrzowskiej grze Maurycego Rosenthala trudno już coś nowego napisać, zanotować tylko można ponowne jego powodzenie jak zawsze świetne i ogólne; nieco mniej oczekiwanym lecz zato tem większym był niepospolity efekt wywołany przez Ignacego

Friedmana, którego porywający temperament, bajeczna technika, i przepiękny ton wywołały wrażenie olbrzymie. Wybornie przedstawili się i młodzi adepci sztuki mistrzowskiej: Ryszard Byk dużym talentem obdarzony pianista, i Stefan Askenaze artysta, któremu wszyscy świetną rokują przyszłość. Wieczorom Dr. Lierhammera towarzyszy zawsze niezmienne powodzenie, wytworna jego sztuka śpiewacka spotyka się z uznaniem coraz większem.

Poza tem cały ruch muzyczny stoi pod znakiem Mahlera. Wielkie jego dzieło „Pieśń o ziemi" (Lied von der Erde) wykonano z takiem ogromnem powodzeniem, iż koncert musiał być pięć (!!) razy powtórzony, rozumie się przy zapełnionej doszczętnie sali. Przy całym respekcie dla imienia twórcy, którego sława pośmiertna w Wiedniu z każdym dniem wzrasta, dodać tu jednak należy, iż niepospolitą atrakcją tych wieczorów był także udział pani C h a r l e s C a h i e r, słynnej mezosopranistki, dawniej stale angażowanej w tutejszej Hofoperze, dziś artystki goszczącej w Wiedniu chwilowo. P. Cahier dała prócz Mahlerowskich dwa wieczory pieśni własne, za każdym razem spotykając się z entuzjazmem ogólnym, chociaż sztuka jej wykwintna nie ma nic wspólnego z efektem pospolitym, obliczonym na masy szerokie. Spiewaczka jest prawdziwą arystokratką w dziedzinie swej sztuki. Wszystko też, co podaje, począwszy od czysto głosowej kultury, aż do najwytworniejszych objawów głębokiego uduchowienia spiewackiego kunsztu, nosi na sobie charakter wysokiej rzadko spotykanej szlachetności.

Pani Cahier ma zamiar zawitać do Polski, z którą ją liczne nici wiążą nie od dzisiaj. Wiadomo, że wiedeńskie domy polskie, tworzyły za czasów stałego pobytu artystki we Wiedniu, środowisko w którem czuła się jaknajmilej i w którem przebywała jaknajczęściej. Czy przy dzisiejszych trudnościach komunikacji przyjść będzie mogło do tego, nie wiemy, bo artystka ma przed sobą tournée po Szwajcarji, następnie festywal Mahlerowski w Amsterdamie, po odpoczynku zaś letnim udaje się do Ameryki.

Gdy mowa o koncertach, to pominąć trudno produkcje urządzone przez ruchliwą dyrekcję Konzerthauzu (Dr. Botstiber) a poświęcone pamięci Hugona Wolfa. Utwory pieśniarza tego dopiero obecnie w całej pełni zyskują sobie zasłużone uznanie, rzecz więc prosta, że nadmienione koncerty musiały się cieszyć i dużą frekwencją i powodzeniem.

Senzacją jednakże sezonu większą niż wszystkie wypadki w sali koncertowej i przedstawienia w „Volksoperze", była premiera opery Fr. Schrekera „Napiętnowani".

Jak dotąd przysłowie: *„nul est prophèt dans son pays"* można było zupełnie do Schrekera zastosować: już znany, ba, nawet przez wielu uznany i nawet przez muzyków niektórych za jedynego następcę Wagnera uważany, spotykał się Schreker we Wiedniu zawsze z obojętnością, a niekiedy z uśmiechem pobłażania lub nawet pogardą. Aż nareszcie opera „Napiętnowani" przebił z żelazną siłą geniusza lód obojętności, zdobywając szturmem zarówno publiczność, która zgotowała mu na premierze olbrzymią owację, jakoteż niemal całą prasę nieskąpiącą mu pochwał.

Tytuł opery polega na tem, że dwie osoby, w dramacie rozgrywającym się przed oczyma widza — główne, napiętnowała natura w sposób nielitościwy. Alviano Salvago, rycerz, jest upośledzony fizycznie i zewnętrznie brzydki, chociaż duchowo subtelny; piękna zaś a niepospolicie utalentowana malarka Carlotta Nardi córka marszałka Genui nosi w sobie tak ciężką sercową chorobę, iż każdy wybuch temperamentu grozi jej życia utratą. Alviano nie znający szczęścia w miłości z powodu swej brzydoty, stwarza dla swych przyjaciół cudnej piękności park, istny raj na ziemi, pełen nimf, faunów, i tysięcznych przynęt a nadewszystko zawierający tajemną

grotę, przeznaczoną dla uciech miłosnych. On sam w nich udziału nie bierze, pozostawiając słodycze używania swoim najbliższym. Widocznie jednak zupełnie bezinteresownym w tej sprawie nie jest, kiedy napadowi zazdrości ulega. Gdy oto bowiem przychwycił w grocie Carlottę Nardi w objęciach Tamarego swego przyjaciela, rzuca się nań z wściekłością tygrysa i życia go pozbawia. Trzeba zaś wiedzieć, że Carlotta była jedyną kobietą, która się doń zbliżyła, rozkochawszy się w jego duszy, którą chciała malować. Po ukończeniu portretu okazało się, że miłość jej była tylko fikcją czy wizją, i że silniej niż dusza brzydkiego Alviano przemówiło do niej ciało pięknego Tamarego, słynnego i rutynowanego uwodziciela kobiet. Zawiedziony na duszy zarówno swej własnej jak i na duszy ukochanej kobiety, odrzucony przez nią, gdy po przejściu z omdlenia odepchnęła go ze wstrętem, Alviano dostaje obłędu.

Pełnią wzruszających momentów dramatycznych, wstrząsających kontrastów jakoteż nadzwyczajnej fantazji scenicznej (III. akt) wywołuje ta opera wrażenie gwałtowne. Nawet bez muzyki słuchałoby się tego dramatu z zapartym oddechem. Ale Schreker potrafił obdarzyć tekst muzyką piękną i nową. Za pomocą niesłychanych kombinacyj instrumentalnych, wywołuje brzmienia dźwiękowe nie obliczone bynajniej na płytki efet. Odtwarzają one nastroje poszczególnych epizodów dramatycznych lub wzbogacają malowniczą szatą kolorów orkiestralnych fantastyczne obrazy aktu III. W muzyce Schrekera znać zbliżenie do tonalności i melodji, którą w swej ostatniej operze „Poszukiwacz skarbu“ („Schatzgräber“) jeszcze silniej opanował. Słucha się tych egzotycznych dźwięków z prawdziwą rozkoszą, bo nie obrażają one słuchu mimo odrębności harmonicznych. Tematy są organicznie spojone, harmonizacja przeprowadzona wszędzie logicznie, bez wybryków schönbergowskich, ale też daleka od dawnych dróg zużytych. Już uwertura (grana w roku ubiegłym jako „Vorspiel zu einem Drama“) wprowadza słuchacza w świat pełen uroku, czarujący szczerem natchnieniem. Użycie fortepianu i celesty w sposób odrębny, wysubtelnienie partji poszczególnych instrumentów do wysokości techniki solowej, plastyka tematów odpowiadających osobom lub ilustrujących sytuacje dramatyczne nie mają rysów pokrewnych z Wagnerem. Niema też tam motywów przewodnich w sensie wagnerowskim, lecz raczej żywiołowość natchnienia twórczego i żelazna genjalna logika.

Opera wiedeńska krocząca pod kierownictwem Ryszarda Straussa olbrzymiemi krokami ku artystycznym wyżynom czasów malerowskich, wystawiła tę operę prawdziwie po mistrzowsku, począwszy od nieporównanej orkiestry aż do ostatniego solisty. Wszystko to wraz z wystawą nosiło cechę najwyższego smaku artystycznego i miłości dla dzieła nowowystawionego. Dyrygował operą Schalk, soliści zaś (Jeriza — Carlotta, Ziegler — Alviano, Duhan — Tamare, Manovarda — Książę) dzielili z twórcą pięknego dzieła Fr. Schrekerem entuzjastyczne owacje publiczności. *Juliusz Wolfsohn.*

CO O NAS PISZĄ OBCY?

Według doniesienia „Musikalischer Kurier“ I. J. Paderewski układa Hymn narodowy, w którym to celu udał się do posiadłości swej nad jeziorem Genewskiem. Wiadomość ta o tyle nie jest prawdziwą, o ile mistrz, udając się do Morges, już Hymn ten miał ułożony, tekst zaś tegoż był nawet w pismach ogłoszony drukiem.

O Sonacie d-moll skrzypcowej Karola Szymanowskiego piszą „Musikblätter des Anbruch“ słowa następujące: „Wieczór modernistycznej sonaty urządzony przez pp. Francis Aranyi i Józefa Rosenstocka (Polak, do niedawna uczeń Schrekera i Lalewicza) mieścił w sobie także sonatę K. Szymanowskiego, polskiego Schönberga na mniejsze rozmiary (einem kleineren polnischen Schönberg), którego kilka prób

ostatniej nadmodernistycznej fazy rozwoju, zaprezentowała nam p. Kaszowska w wieczorze poświęconym polskiej pieśni. Sonata op. 9 należy do wczesnej jego, spokojniejszej przeszłości. Niektóre jej nici nawiązują się do twórczości Szopena, inne gubią w niepewnej przyszłości impresjonizmu. Kompozytor stąpa tu jeszcze po niezachwianym gruncie tonalności, na której daje się dobrze budować. Niezwykle uzdolniony młody twórca, czuje się na tym gruncie, jakoby się zdawało, doskonale".

LIST OTWARTY.

Od grona sprawozdawców muzycznych otrzymaliśmy następujący odpis listu wystosowanego do Redakcji „Gazety wieczornej" we Lwowie z prośbą o umieszczenie:

Szanowna Redakcjo!

W ostatnich numerach Szanownego Pisma pojawił się szereg recenzji pióra p. Dra Adolfa Chybińskiego, poruszających pod pokrywką rzeczowej oceny w tonie ubliżającym stanowi dzienikarskiemu formę innych sprawozdań muzycznych oraz kwalifikacje odnośnych sprawozdawców.

Ponieważ tego rodzaju sprawozdania w kulturalnem życiu dzienikarskiem niepraktykowane dotąd dezorjentują publiczność i wprowadzają niepożądany ton w miejscowe stosunki muzyczne, ponieważ wreszcie prawem i obowiązkiem sprawozdawcy muzycznego jest ocena utworów wykonywanych oraz ich wykonanie ze swego punktu widzenia nie zaś ocena innych sprawozdań muzycznych i ich autorów, niżej podpisani uważają za stosowne zaprotestować najenergiczniej przeciw tego rodzaju pojmowaniu i wykonywaniu obowiązków recenzenckich i oznajmiają, że gdyby się to w przyszłości miało powtórzyć, wyciągną z tego jaknajdalej idące konsekwencje.

Lwów, dnia 19. kwietnia 1920.

Dr. Juliusz Balicki (Wiek Nowy), *Wilhelm Flam Płomieński* (Dzień), *Dr. Natan Hermelin* (Dzień), *Kazim era Jaworowska-Bańkowska* (Trybuna Polska), *Prof. Lesław Jaworski* (Słowo Polskie). *Włodzimierz Kaczmar* (Dziennik Ludowy), *Prof. Franciszek Neuhauser* (Gazeta Lwowska, Gazeta Muzyczna, Nowiny poniedziałkowe), *Alfred Plohn* (Chwila), *Edmund Walter* (Kurjer lwowski).

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Opera warszawska nabyła prawo wykonania opery d'Alberta „Martwe oczy". Dzieło to obiegające obecnie całe Niemcy, należy do najbardziej zajmujących nowości. Zwłaszcza libretto zaleca się niezwykle poetycznym pomysłem i mieści w sobie wzruszające sceny i obrazy.

Tristan i Isolda Wagnera należy również do planu tegorocznego opery warszawskiej. Dzieło ma się ukazać na scenie niebawem a będzie to pierwsze tegoż przedstawienie w języku polskim.

Z Koła muzycznego we Lwowie. Na nadzwyczajnem Walnem zgromadzeniu członków uchwalono na wniosek wydziału podwyższyć wkładki członków czynnych i wspierających na Mp. 10 miesięcznie z tem, że każdy członek opłacający regularnie wkładki otrzyma bezpłatnie „Gazetę Muzyczną". Zarazem podwyższono wpisowe na Mp. 10 a wkładkę członków założycieli na Mp. 400 jednorazowo.

Stanisława Argasińska Choynowska ceniona artystka opery lwowskiej i znakomita pieśniarka wybrała się w podróż artystyczną do Warszawy, Poznania, Gniezna i Inowrocławia.

Irena Dubiska znana zaszczytnie wiolinistka polska, obecnie stale zamieszkała w Warszawie, powróciła niedawno z podróży po Holandji, gdzie zbierała duże sukcesy w dłuższym objeździe artystycznym. Koncerty w Amsterdamie, Hadze i Roterdamie przyniosły artystce naszej powodzenie bardzo piękne, zadokumentowane prze-

dewszystkiem całemi szpaltami recenzyj wysoce pochlebnych. Cała krytyka podnosi jednogłośnie wysoką muzykalność koncertantki, poważny, klasyczny styl jej gry i technikę znakomitą, która w całej pełni służy jej do osiągania celów artystycznych. Panna Dubiska w bogatym repertuarze swoich programów grywała Sonaty Veracini'ego i Bacha, Warjacje Tanejewa, Koncert Karłowicza i wiele innych utworów. Koncert nadmieniony, był dla Holandji nowością, przyjęto utwór ten żywem uznaniem, podkreślając okoliczność, że w niezbyt bogatej literaturze skrzypcowej jest on bezsprzecznie dziełem zasługującem na szczególną uwagę. Całość produkcyj układała się dzięki klasycznie dobieranym programom i znakomitej interpretacji tychże, w sposób skończenie doskonały, tak, iż niepodobna było nieuznać w niej „sztuki zupełnie dojrzałej“ jak się jeden z krytyków wyraża.

Juliusz Wolfsohn znany zaszczytnie pianista polski we Wiedniu, rozwinął tamże tego sezonu działalność ruchliwszą niż kiedykolwiek. Jednym z najwybitniejszych czynów jego artystycznych, a równocześnie i filantropijnych, był koncert dany w wielkiej sali Musikvereinu na rzecz orkiestry, która w czasach obecnych zewsząd wsparcia potrzebuje. Wolfsohn pierwszy wpadł na myśl, że obowiązkiem artystów o ustalonem powodzeniu u publiczności, jest nieść pomoc zagrożonej egzystencji członków orkiestry i myśl tę wykonał jak najszczęśliwiej. Pisma uznały ten krok jego i zaczęły nawoływać innych do naśladowania. Wielki sukces koncertu pociągnął za sobą drugą produkcję poświęconą wyłącznie Szopenowi, gdy w pierwszej artysta grał Sonatę f-moll Brahmsa, Sonatę b-moll Szopena, a nadto utwory Szymanowskiego, Friedmana i Liszta. Szopenowski wieczór przyjęła publiczność i prasa niezmiernie gorąco. Od Wolfsohna wyszła także inicjatywa (Musik. Kurier) założenia Klubu Muzyków we Wiedniu przyjęta przez cały świat artystyczny Wiednia z jaknajżywszem uznaniem. W pedagogji może się nasz artysta również niemałym pochlubić sukcesem, w tym bowiem sezonie aż sześciu uczniów jego dawało swoje recytale publiczne a wszyscy z powodzeniem. Wolfsohn wybiera się obecnie w podróż artystyczną, zaproszony na dłuższą tournée do Szwajcarji i Holandji, szkoda, że żadno z miast polskich, ani Warszawa, ani Lwów lub Kraków nie postarały się dotąd o gościnę pianisty i muzyka, który zdobył sobie imię u obcych, a dla muzyki polskiej pracuje nieustannie, przywiązany do swoich stale i wiernie.

Dezydery Danczowski znany i ceniony czelista, członek „Polskiego kwartetu smyczkowego“ został zamianowany profesorem lwowskiego konserwatorjum.

Spiewak, miesięcznik literacko-muzyczny, organ Związku Kół śpiew. w Poznaniu zaczął z dniem 1. kwietnia b. r. ponownie wychodzić. „Po raz trzeci w tym czasie przełomowym, pisze Redakcja, czynimy próbę wydania „Śpiewaka“, aby nawiązać na nowo łączność z naszymi Drużynami. Z powodu rozmaitych przyczyn pierwsze dwie próby wypadły niepomyślnie, lecz mamy nadzieję, że tą razą wybraliśmy szczęśliwszą chwilę, wobec tego, że huragan wojenny ma się ku końcowi i że praca w wszystkich prawie organizacjach czy to społecznych lub związkowych wchodzi na nowe tory z nadzieją lepszej przyszłości“. Treść całego numeru poświęconą jest Moniuszce to też znajdujemy tam wizerunek jego, jakoteż życiorys, dalej wzorowy program koncertu Moniuszkowskiego dla Kół śpiew., uchwały Wydziału Związku, Z życia Kół i Odezwę do zbierania składek na pomnik Moniuszki w Poznaniu.

Muzyka i Spiew. Miesięcznik artystyczny poświęcony sprawom muzycznym i zawodowym wychodzi w Krakowie pod redakcją p. Romana Fereka. Numer za kwiecień zawiera następujące artykuły: R. Ferek: Sytuacja najbliższej przyszłości. Ks. A. Nodzyński: W ważnej sprawie słów kilka. I. R.: Z teorji chorału gregorjańskiego. Dyr. A.

Kossowski: Polskie zwyczaje i pieśni. Dr. H. Woelfle: Muzyka i spiew w życiu ludzkiem. Dr. K. książe Lubecki: Muzyka w hierarchji sztuk pięknych. Tenże: Charakterystyka muzyki. Sprawozdania i krytyki: Lwów, Oświęcim, Podgórze. Korespondencje. Odpowiedzi redakcji. Ogłoszenia.

Czasopisma muzyczne zagranicą. Od lutego b. r. wychodzić zaczęło w Berlinie pismo „Melos" poświęcene muzyce. Stałymi współpracownikami pisma tego będą: Bela Bartok, Feruccio Busoni, Dr. Leichtentritt, Schünneman, Arnold Schönberg, Ernest Dohnanyi, Maks Schillings i inni wybitni pisarze na polu muzyki. — „Neue Zeitşchrift für Musik" założone przez Roberta Schumana w roku 1834 a od roku 1906 złączona z „Musikaliches Wochenblatt" przeszła w posiadanie znanego nakładcy lipskiego Steingräbera i od 1. marca b. r. wychodzi pod nazwą „Zeitschrift für Musik" jako organ tamtejszego Związku artystów-muzyków.

NEKROLOGJA.

Adolf Gużewski zmarł tuż przed świętami Wielkanocnemi w majątku swym Dyrwiany w ziemi Kowieckiej. Muzyka polska traci w nim jednego z najbardziej uzdolnionych kompozytorów młodszej generacji. Urodzony w roku 1874 kształcił się na politechnice Ryzkiej, którą następnie porzucił, aby się poświęcić studjom muzyki odbytem w Konserwatorjum Petersburskiem. Ukończywszy konserwatorjum, osiadł w Warszawie, gdzie po roku pracy nad nauką kompozycji u Zygmunta Noskowskiego, wystąpił z operą „Dziewica lodowców", której treść zaczerpniętą z bajki Andersena, ułożył sam interesująco i efektownie. Opera miała w Warszawie powodzenie zupełne, a zeszła ze sceny tylko z powodu zmian zaszłych w obsadzie. Następnie, objął Gużewski w konserwatorjum klasę gry na fortepianie, którą prowadził przez lat pięć. Powstały w tym czasie Warjacje orkiestrowe, Symfonja A-dur, Koncert fortepianowy es-moll, a wszystkie te utwory otrzymały nagrody na konkursie. Ostatniem większem dziełem Gużewskiego jest opera „Atlantyda", rozpoczęta przed wojną, a przerwana z powodu, że Gużewski uchodzić musiał przed nawałą niemiecką, która w roku 1915 ogarnęła Litwę i Żmujdź. Podjęta ponownie w r. 1918 po powrocie z Rosji pod strzechę rodzinną, bliską już była ukończenia, gdy oto śmierć ją przerwała na zawsze.

Wybitna inteligencja, szerokie horyzonty umysłowe, wielki talent i wielkiej prawości charakter, czyniły zeń jednostkę bardzo wybitną w sztuce naszej i ogólnie cenioną wysoko. Cześć Jego pamięci!

Edward Sonzogno słynny nakładca medjolański, uwieczniony w dziejach włoskiej muzyki konkursem, który otworzył w świat drogę Mascagniemu i Leoncavallowi a tem samem i całej szkole werystycznej, zmarł niedawno w Medjolanie. Firma przeszła na własność bratanka jego, który jednakże w niedługim czasie bo przed kilkoma tygodniami nagłą śmiercią niespodziewanie zeszedł również ze świata. Pisma włoskie nie podają, kto obecnie obejmuje sławny nakładczy interes.

Emil Sauret znany i u nas znakomity skrzypek francuski zmarł w Londynie, gdzie stale od lat dwudziestu mieszkał.

Campanini słynny włoski kapelmistrz, dyrektor opery w Chicago a w latach 1897—1906 królewskiej opery w Londynie, zmarł w 59-tym roku życia.

Luigi Illica znany librecista włoski, zmarł niedawno w willi swej Castel Arquato koło Piacenzy. Był on autorem librettów trzech słynnych oper Pucciniego: „Cyganerji", „Toski" i „Madame Butterfly" jak również opery Giordana „André Chenier" i Mascagniego „Isabeau". U Illici można już zauważyć znaczny postęp w porównaniu z poprzednimi librecistami. I formy i treść tychże są znacznie wytworniejsze. Do końca życia pracował w swoim zakresie, w ostatniej pracy zaczerpnął treść z „Eneidy" Virgiliego.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Maj 1920. Nr. 15. i 16.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

O DZIENNIKARSKIEJ KRYTYCE MUZYCZNEJ.

II.

Tak jest. Najważniejsza kwestja w wydawaniu sądów i znaczeniu ich dla przedmiotu krytykowanego, to kwestja k t o je wypowiada: w pierwszym zaś rzędzie. czy krytyk świeży, nie mający za sobą jeszcze przeszłości artystycznej, czy też doświadczony. który słyszał i przeżył wiele, a sąd swój o sztuce może oprzeć przynajmniej na obyciu się z nią i na możności korzystania z materjału nagromadzonego w pamięci, i z obserwacyj w życiu poczynionych.

Ale i krytyk doświadczony musiał niewątpliwie rozpoczynając kiedyś swój zawód, wnieść pewne przymioty, bez których rozwinąćby się nie mógł. Tu przedewszystkiem wymienić należy — talent. Krytyka to sztuka, a więc talent jest tu taksamo niezbędny jak w każdej innej gałęzi sztuki. I podobnie jak w twórczości czy też w wykonawstwie, bez wyobraźni artystycznej obyć się tu nie można, niemniej jak bez entuzjazmu i bez tej iskry duchowej, która całemu aparatowi nadaje życie i moc funkcjonowania. Rzecz prosta, że talent twórczy czy wykonawczy nie jest tu w tym stopniu wymagany, co w kompozycji lub wirtuozostwie; ale za to znowu zdolności literackie muszą być zupełnie wybitne, bo jednakże forma, w której krytyka się wyraża, jest jedynie tylko literacką. Zdaniem wielu autorów, zwłaszcza francuskich, punktem ciężkości krytyki jest głównie talent literacki, gdyż siła jego oddziaływania ma tak wielką przewagę, że efekt zewnętrzny krytyki w trzech czwartych polega na sposobie podania sądu i na wytworności formy, w jakiej otrzymuje wszelką ocenę zarówno przedmiot krytyki, jak i główny jej odbiorca t. j. publiczność.

Entuzjazm dla sztuki odgrywa też rolę niemałą. Na to, aby sądzić, trzeba mieć zamiłowanie szczere i gorące, a nietylko jedynie do dzieł muzycznych, lecz niemniej i do sztuki wykonawczej, której znaczenia obniżać nie wolno. Ciepły, przyjażny ton, wypływający z miłości dla sztuki i wszystkich istotnie jej oddanych organów, oddziaływa w wysokim stopniu dodatnio i zdziałać może więcej, niż wszelkie nagany choćby najsłuszniejsze, rzucane *ex cathedra* bez tego podkładu uczuciowego, jaki zbyteczny byłby niezawodnie w krytyce ściśle naukowej, ale w krytyce dziennikarskiej jest niezbędny. Podkład ten ratuje nawet najdrażliwsze momenty, zarówno bowiem ostra nagana, zarówno ironja, zarówno dowcip chociażby i „złośliwy" (Hanslick, Tappert) inaczej brzmią wyrosłe na gruncie szczerego, gorącego zapału dla sztuki, niż podawane w sosie żółci, kwasu i fermentu zimnych kalkulacyj, wydobytych z mózgu chociażby naukowo dość przygotowanego i praktyką wyćwiczonego.

Mając talent i zamiłowanie trzeba bezsprzecznie posiąść należyte wykształcenie, częściowo teoretyczne, a częściowo praktyczne. Nie w tym celu oczywiście, ażeby się było zmuszonym demonstrować jak należy to lub owo w kompozycji lub w wykonaniu przeprowadzić, bo to obowiązkiem krytyka nie jest; ale z drugiej strony i nie dlatego, aby krytyka miała być miejscem popisu dla erudycji, a już tem mniej

dla encyklopedycznej znajomości obcych zwłaszcza wyrazów, których użycie może w danym razie pewien efekt wywołać, efekt jednakże wcale niewymyślny. Teoretyczne ogólne i praktyczne (w jednej bodaj gałęzi) wykształcenie, potrzebne jest nietylko dlatego, aby dać niezbędną podstawę zawodową krytyce, lecz nadto dlatego, aby wogóle krytyk stał się istotą odczuwającą muzykę i jej piękno, rozumiejącą jej środki i granice, uznającą jej cele estetyczne i społeczne, słowem, aby był osobistością muzykalną. Rzecz prosta, że wobec dzisiejszego rozrostu muzyki, sama znajomość jej warsztatu i jej dzieł nie wystarcza, krytyk musi znać całą atmosferę sztuki, nawet więcej jeszcze, musi być bystrym obserwatorem całego życia duchowego ludzkości, znać jego przeszłość i teraźniejszość, interesować się żywo jego przyszłością, być w pewnem znaczeniu psychologiem i filozofem. Niema też najmniejszej wątpliwości, że kwalifikacje te wzniesione do stopnia całkowitej doskonałości są najbardziej pożądane, zastrzec się tu jednak należy, iż nie śmią być one złożone w jakiejś jednej komórce umysłu, lecz przesiąknąć całą jego duchową osobę, aby funkcjonować mogły zawsze wspólnie, nawet wówczas, gdy go uczucie w zupełności ogarnie, przytłumiając chwilowo refleksję. Bo krytyk nie może nigdy liczyć na swą tak zwaną objektywność, nie będąc przecież ani taksatorem, ani organem śledczym! On ma być zawsze słuchaczem, zawsze łaknącym piękna estetą, zawsze człowiekiem żywego uczucia, zawsze artystą, a dopiero po wszystkiem — sędzią i panem formy literackiej.

Do tego jednak, aby sąd subjektywny (a ostatecznie każdy opiera się głównie na poczuciu swem osobistem) miał wyższą wartość, nie wystarczy sama tylko kultura estetyczna i uczuciowa. Potrzebną jest jeszcze w wysokim stopniu kultura etyczna, o tę zaś trudniej niż o wszystkie inne kwalifikacje, jakby właśnie dlatego, że tam, gdzie w pierwszym rzędzie idzie o to k t o krytykuje, wartość moralna jednostki odgrywa bezsprzecznie rolę najważniejszą. Na nic się bowiem nie przyda słuch wyrobiony, jeżeli ujęty wdziękiem osobistym spiewaczki krytyk nie chce słyszeć jej nut niedociąganych, na nic się nie przyda znajomość doskonała form, gdy w osobie kompozytora widzi jedynie swego konkurenta, na nic zapał do sztuki, gdy ma na myśli załatwienie osobistych porachunków, na nic wykształcenie estetyczne, gdy zaskarbić chce sobie względy wpływowych osobistości, na nic erudycja, gdy dla zwrócenia na siebie uwagi, bez pardonu „zdziera“ wszystko dokoła, lub gdy potem znowu dla zdobycia popularności i sympatji (bo i to się zdarza, nawet bezpośrednio po sobie) gołąbkuje ze wszystkimi...

Poruszając kwestje kwalifikacji moralnych, wchodzimy na pole niezmiernie szerokie, i jeżeli miałoby przyjść kiedy do tego, aby obejmujący pióro sprawozdawca, krytyk, referent czy jak go nazwiemy, miał przedkładać dowody swojego uzdolnienia zawodowego, to byłoby rzeczą conajmniej równie słuszną, aby się poddawał także i próbie kwalifikacyj moralnych: u tak zwanego *homo novus* rozciągniętej na pewien okres czasu, — u praktyka roztrząśnięciu dotychczasowej działalności i sprawdzeniu jej nieskazitelnego przebiegu. Możeby to miało ten dodatni rezultat, że krytyk poczuwający się do obowiązku nieustannego kształcenia się zawodowego (rzeczy oczywiście niezbędnej), poczuwał się również do konieczności kształcenia własnego charakteru.

Krytyk powinien też być w zupełności niezależny. Skoro bowiem raz jest połączony z jakąś instytucją teatralną czy koncertową, z jakimś zakładem naukowym, czy z jakąś firmą wydawniczą, w ogóle z czynnikami, do których stoi w stosunku pewnej zawisłości; to mu żadne nie pomogą sposoby, prędzej czy później natrafi na konflikt i jeden lub drugi węzeł będzie musiał nadszarpnąć albo: ze sztuką albo ze swoim przełożonym, kolegą, chlebodawcą, wspólnikiem czy przyjacielem.

Przytem zauważyć można, że opinja publiczna z góry już wiary nie miewa w sąd wydawany w zależności, a krytyk często nawet niesłusznie naraża się na zarzut: służalstwa, nieszczerości lub chwiejności w zdaniu, nie mówiąc o przedajności, która zresztą tylko w jakichś grubych, wyjątkowych wypadkach zachodzićby mogła.

Jeżeli etyczna kultura najniezbędniej musi być od krytyka wymaganą, a niezależność conajmniej bardzo — pożądaną (do czego jeszcze powrócimy, gdy będzie mowa o obowiązkach, jakie społeczeństwo ma wobec krytyka), to takt towarzyski byłby jedną z właściwości również pierwszorzędnego znaczenia.

Przybieranie pozy lekceważącej wszystko dokoła siebie, bywa jedną z najbrzydszych wad krytyka i zdarza się bardzo często, bo wytwarza ją w sposób naturalny brak dostatecznej odporności u danej jednostki. Nie mówię o megalomanji, bo ta nawiedza zwykle tylko chorowite, przemęczone mózgi. Ale sprawozdawca muzyczny, który już w młodym wieku miał w ręku możność wydawania wyroków bez najmniejszej kontroli, bardzo łatwo popada w zarozumiałość, której następstwem jest traktowanie wszystkiego z góry bez względu na wysokość przedmiotu krytyki, niedyskretne tykanie rzeczy nie związanych ściśle ze sztuką (jakkolwiek. gdy idzie o występy na estradzie lub scenie, to krytyk ma zupełne prawo poruszania rzeczy na pozór nie należących do zakresu jego specjalnego), forma sprawozdania czy krytyki: wyniosła i niegrzeczna, niekiedy impertynencka, u niektórych znowu kurjerkowo-baraszkująca, do zbytku swobodna lub wprost niesmaczna.

Z tych to powodów i sprawozdawca muzyczny potrzebuje wychowania i kontroli. Zasadniczo więc nie można pod żadnym warunkiem zgodzić się na twierdzenie, że k r y t y k a n i e u l e g a k r y t y c e. Przeciwnie, krytyka powinna być tak samo poddawaną ocenie jak każde zjawisko sztuki, jak każdy czynnik życia społecznego i artystycznego. Krytyk zastrzegający sobie nietykalność, staje w obronie zasady zupełnie wykluczającej jego własny zawód, ale co gorsza nasuwa podejrzenie, że krytyki wytrzymać nie może, i że argumentów mu brak na poparcie własnego zdania. Stąd to w zagranicznych pismach muzyce poświęconych, bardzo często spotkać dziś można krytykę krytyki*).

Wreszcie żaden krytyk bez wyjątku nie powinien nigdy zapominać o tem, iż nieomylność nie istnieje i że tylko odpowiednia przezorność może od omyłki uchronić, a takt przeciw jej jaskrawości zabezpieczyć. Wolno mu też oceniać rzecz na podstawie odniesionego wrażenia, wypowiadać zdania, dawać wskazówki i przestrogi, lecz wystrzegać się jak najstaranniej wniosków przedwczesnych stawianych na przyszłość, jeżeli zwłaszcza ma do czynienia z objektem niedostatecznie mu znanym.

Od rzeczy złych i grubych począwszy, a skończywszy na drobnych słabostkach i nietaktach, na wszystko może być miejsce w działalności referenta muzycznego, bez względu na to czy się uważa za krytyka czy za sprawozdawcę tylko, przybierając tytuł, który w gruncie rzeczy nic nie mówi i którego jak dotąd, nie nadaje żadna władza, chyba jedynie opinja publiczna. stawiająca jednego wyżej drugiego niżej, stosownie do tego, jaką kto sobie szarżę pracą swoją zdobędzie.

A na zapytanie kto ma właściwie za pióro chwytać, można jedynie odpowiedzieć, że nie muzykolog i nie muzyk praktyczny, nie zawodowiec i nie laik, nie uczony i nie ignorant, tylko człowiek muzykalny, któremu cześć dla p i ę k n a, d o b r a i p r a w d y głęboko wrosła w serce i umysł.

St. Niewiadomski.

---

*) Nie jest moim zamiarem ukrywać, iż ustęp ten piszę pod wrażeniem listu otwartego sprawozdawców lwowskich, którzy właśnie oświadczyli się przeciw krytykowaniu krytyki. Mieliby słuszność, poddając ocenie działalność swego kolegi, skoro znaleźli w niej coś niewłaściwego, nie mieli jej jednak absolutnie, zastrzegając sobie prawo wyjątkowe.

MUZYKOLOGJA A MUZYKA PRAKTYCZNA.

Od lat kilkunastu posiadają uniwersytety: krakowski i lwowski katedry muzykologji. Winniśmy wielką wdzięczność dostojnym uczelniom, że jeszcze w czasach naszej niesamodzielności politycznej stworzyły te, dla naszej kultury tak wielkie mające znaczenie placówki. Pojęcie muzykologji jako nauki jest bardzo szerokie; obejmować ona może studja historyczne, fizyko-akustyczne i estetyczne. Od indywidualnych skłonności profesora zależy nadanie dominującej przewagi jednej z tych trzech gałęzi. Zaznaczyć przytem należy, że żadna może z nauk ze sztukami pięknemi związanych, nie wkracza tak ściśle w dziedzinę praktyki artystycznej jak muzykologja; uczony poświęcający się tej nauce, powinien być fachowym, praktycznie wykształconym muzykiem — wtedy bowiem dopiero będą jego prace miały charakter żywotny — wychodzący poza ramy suchej, papierowej teorji. — Muzykologja jako nauka młoda stwarza sobie dopiero metody; monopol w ich wynajdywaniu przypisywali sobie oczywiście niemcy, którzy jak wszystko tak i muzykologję według swoich szablonów na całym świecie „zorganizować" pragnęli.

Nader symptomatycznemi były ostre dysputy prowadzone na ten temat na kongresie Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego, który miał miejsce w Paryżu na sześć tygodni przed wybuchem wszechświatowej wojny. Burzliwa atmosfera Walnego zebrania M. T. M. — o którem nikt nie przypuszczał, że będzie ostatniem — wskazywała na silną opozycję (nawet niemieckich amerykanów: Dr. O. Sonneck) przeciwko jaskrawo objawiającej się zachłanności niemieckiej. Tylko wyjątkowemu taktowi przewodniczącego J. Ecorcheville'a, który w rok potem padł na polu walki od niemieckiej kuli, udało się załagodzić spór, grożący zerwaniem zebrania...

Nasza muzykologja, siłą rzeczy przeszłych, kształciła się na niemieckiej. Ponieważ jednak nasze obecne usiłowania powinny dążyć do otrząśnięcia się ze wszystkiego, co w umysłowości niemieckiej było szkodliwem a nam zbytnio imponowało, przeto należałoby przeprowadzić ścisłą rewizję metod niemieckich w ich zastosowaniu do naszych naukowych potrzeb. I tu dla naszych muzykologów otwiera się bardzo wdzięczne pole. Przedewszystkiem zaś powinniśmy sobie zdać sprawę z tego, że najważniejszym obecnie celem polskiej muzykologji jest nie tylko wydawnictwo, analiza, ocena i klasyfikacja dzieł dawnej polskiej sztuki, ale zajęcie się powołaniem tych dzieł do życia — wykazanie ich żywotności artystycznej w sposób praktyczny. Bez tej praktycznej realizacji będzie świadomość o stanie wysokiej kultury naszej w dawnych wiekach martwą literą — pustem brzmieniem szeregu nazwisk.

Poruszając te kwestje nie przemawiam oczywiście do naszych muzykologów, dla których są one równie jasne jak dla mnie i którzy w tym właśnie duchu od szeregu lat pracują. Chodzi mi głównie o zainteresowanie naszych praktyków muzycznych tą sferą dawnej twórczości, która im jest nieznaną i na którą niejednokrotnie z winy samych muzykologów — patrzą jak na jakieś mało interesujące cmentarzysko nudnych pamiątek przeszłości. Zjawisko ukrytej walki i wzajemnej niechęci pomiędzy muzykologami a muzykami praktykami spotyka się wszędzie; pierwsi zarzucają drugim lekceważenie wartości dawnych arcydzieł oraz co gorsze obchodzenie się z nimi bez uszanowania dla naukowej t. z. filologicznej interpretacji — wprowadzanie zmian i dowolności wskazujących na zupełne niepojmowanie stylów i epok. — Praktycy zarzucają najczęściej muzykologom brak zmysłu artystycznego oraz praktyczno-muzycznego, bez których ożywianie arcydzieł sztuki staje się istotnie niemożliwem. Ponieważ nie zawsze można żądać, aby uczony badacz-teoretyk miał zmysł praktyki muzycznej a kapelmistrz lub wirtuoz był w stanie zdobyć pełnię naukowej wiedzy muzykologicznej — re-

zultat pożądany wypłynąć może jedynie z rozumnego podziału pracy i wzajemnego zaufania. W tym więc sensie podwójnym powinna postępować nasza praca nad muzykologją o ile chcemy aby, godny wawelskiego, skarbiec naszej dawnej muzycznej twórczości — nie był jak dzisiaj przystępnym dla kilku wtajemniczonych, aby nie był niedostępnym sezamem, którego rzadkie okazy daje się poznać szerokiej publiczności jedynie z racji jakichś specjalnych „historycznych“ koncertów.

Obok palącej sprawy wydawniczej, którą dziś nasze Ministerstwo oraz Akademja Umiejętności zająć się mają obowiązek — mimo trudności, jakie doba obecna stworzyła — winni nasi muzykologowie — dla użytku przyszłych wykonawców nie poprzestawać na samych realizacjach tekstów i analizach, ale doszukiwać się podstaw estetyki „odtwórczej“ dawnych epok, aby praktykom-muzykom odpowiednie wykonawcze dawać wskazówki. I tu zlanie się teorji tj. badań naukowych z praktyką powinno być najzupełniejsze; jakie bowiem w tym zakresie panują braki (nie tylko u nas, ale wszędzie na świecie) najlepiej dowodzą przeróżne „nieomylne tradycje“ w interpretowaniu dzieł choćby tak znanych autorów jak Bach, Mozart lub Beethoven. Punktem wyjścia takiej szkolarskiej „nieomylnej tradycji“ bywa najczęściej zanotowanie kilku ornamentacyjnych szczegółów oraz owo już komicznie wprost brzmiące a jednak serjo czasami powtarzane przekonanie, że np. Bacha utwory należy ściśle grać tak jak były napisane przez autora tj. bez żadnych dynamicznych oraz tyczących zmian tempa odcieni. O tem, na tle jakiej epoki żył i tworzył Bach, jakiem było napięcie uczuciowe tego barokowego świata, którego wielki kantor lipski był wyrazem — o tem przy interpretacji Bacha się nie wspomina... A cóż dopiero mówić o trudnościach, które piętrzyć się muszą dla niewtajemniczonego wobec utworów polifonii wokalnej XVI. i początku XVII. wieku. Tu w odtwarzaniu trzymać się suchej litery nuty i rytmu byłoby pogrzebaniem artystycznej treści utworu. W wykonywaniu dzieł religijnych renesansowej epoki daje niewątpliwie rękojmię prawdziwych tradycji Kapela Sykstyńska w Rzymie; ale w stosunku do przebogatego repertuaru muzyki świeckiej? owych koronkowych francuskich „chansons“ — madrygałów? jakich tu trzymać się tradycji? — jedynie droga wczuwania się w epokę — w całokształt jej pojęć etycznych i estetycznych — owo Schumanowskie powiedzenie, iż „muzyk tak dobrze powinien studjować Madonnę Rafaela jak malarz Symfonję Beethovena“ — może być punktem wyjścia do zrozumienia ducha interpretacji tych dzieł; przyczem nie należy zapominać, że wykonawcom zostawiano dawniej o wiele więcej swobody — nie krępowano ich setkami znaczków i objaśnień — że mówiąc inaczej, mieli dawni kompozytorowie daleko większe do swych odtwórców zaufanie, niż to się dzisiaj dzieje. — Tych kilka uwag spowoduje może zainteresowanie się tą sprawą — nie małej wagi — tych wszystkich, którym całokształt naszej kultury na sercu leży. Praca rozpoczęta na uniwersytetach krakowskim i lwowskim, którą niechybnie Warszawa i Poznań w najbliższym czasie obejmie, powinna w wolnej Polsce w zdwojonem odbywać się tempie.

Znając dobrze to, cośmy z siebie ongi wydali, będziemy mogli z większem zaufaniem we własne siły budować gmach naszej twórczości — z nadzieją, że przyszłe pokolenia o niej nie zapomną. *Henryk Opieński.*

O PRZYSZŁOŚĆ LWOWSKIEJ OPERY.

Zapewne to tylko pogłoska na razie, że gmina miasta Lwowa nosi się z zamiarem usunięcia opery, a pozostawienia tylko dramatu z operetką w głównej naszej świątyni sztuki, lub. że projektuje zredukowanie ilości przedstawień operowych do sezonu dwumiesięcznego. Ale pogłoska ta ma za so-

bą duże prawdopodobieństwo, nie można też pomijać jej milczeniem zwłaszcza, że pewne znaki na firmamencie naszym artystycznym naprawdę wzbudzają obawę, o dalsze losy lwowskiej opery.

Dramat i opera, ta u nas nierozłączna od lat wielu para, zaślubiona niegdyś nie tyle z czystej miłości ile raczej ze względów oportunistycznych i konwenansowych dawno już przebyła okres zadowolenia i zgody, a przeszedłszy przez stadjum ustępstw wzajemnych, wstąpiła w stan ukrywanej jeszcze jak dotąd, lecz głębokiej niechęci, od której już jeden krok tylko do — rozwodu.

Mieszkając pod jednym dachem, ma się zawsze tysiąc powodów do robienia zarzutów, do nieporozumień, zatargów i niezgody. Opera w tym wypadku, jak każda posażna dziedziczka, żądała od swego małżonka, aby jej stanowiskiem i dochodami dorównywał, pierwsze miejsce i wszelkie honory oddawał, zwłaszcza, gdy sam już od dłuższego czasu tego pierwszorzędnego stanowiska nie umie zająć, a w dodatku nietylko oczekiwanych dochodów nie dostarcza, lecz nawet kasą swej połowicy niejednokrotnie zasilać się musi. I czyż dziwić się można, że kwestja kto kogo utrzymuje, często bywała przedmiotem roztrząsań, aby ekonomiczne stosunki tego stadła uregulować, i życie dalsze umożliwić?

Ale nie tylko kwestje ekonomicznej lub czysto technicznej natury jak próby, wspólni pracownicy i wspólne lokale, były przedmiotem sporów i zatargów, bo nawet i kwestje artystycznego powodzenia jątrzyły nieustannie dramat przeciw operze, szczęśliwej a niezasłużonej, jak zawsze twierdził, współzawodniczce swojej. I czy to nie historja Flipoty na szersze rozmiary?...

Zawiść nurtująca między dwoma działami sztuki sprzężonemi ze sobą, nigdy nie mogła dobrze wpływać ani na gospodarkę teatru wewnętrzną, ani na rozwój sztuki. Dlategoto naturalnem i prostem musiało się każdemu wydać dążenie gminy m. Lwowa, która w pierwszym roku objęcia teatru w swój zarząd, usiłowała oddzielić dramat od opery i operetki. Ale usiłowania te rozbiły się o brak lokalu, czy też może jeszcze bardziej o brak dostatecznej energji. I nietylko, że do rozłączenia tych działów nie przyszło, lecz stało się coś jeszcze gorszego, bo oddano dyrekcję teatru niepodzielnie w ręce jednostronnego specjalisty a był nim jak wiadomo artysta dramatyczny p. Michał Tarasiewicz. Ale nowy dyrektor ogłoszony Mesjaszem teatru we Lwowie, dramatu nie stworzył a operę — położył, czyniąc to z całą bezwzględnością człowieka, który w głębi serca nie ma dla niej najmniejszej sympatji i podobnie jak każdy inny aktor-dyrektor, współzawodniczki dramatu nie znosi, jej nawet najprawdopodobniej przypisując winę niepowodzeń teatru.

Jestto jednakże złudzenie, jeżeli ktoś myśli, że usuwając operę albo ilość jej przedstawień redukując, już tem samem stawia dramat na nogi, bo stanowisko jego podnieść się może jedynie przez podwyższenie poziomu artystycznego tak personalu, jak reżyserji, a w końcu repertuaru, przeciw któremu wszyscy jednogłośnie występują. A pozostawienie przeciętnego dramatu w połączeniu z operetką (tem gorzej, gdyby ona była od niego lepszą!) w rezultacie da zawsze tylko teatr — lichy.

Gmina zatem, nie mając nic lepszego do zrobienia, powinnaby zatrzymać stan dotychczasowy, aż do stworzenia lokalu, umożliwiającego oddzielne istnienie opery i dramatu. Zmiana zaś, którąby miała wcześniej zajść, polegałaby głównie na tem, aby dyrekcję opery złożyć w ręce ukwalifikowanej osobistości. Bo zasada, iż dyrekcja teatru ma spoczywać w jednym ręku, ma znaczenie czysto tylko teorytyczne; może w danym razie dogadzać fałszywej ambicji dyrektora, może na pozór miejskim władzom ułatwiać „rządzenie“, ale dla sztuki jest zgubną, jak się to okazuje na rezultacie całorocznym sceny lwowskiej, ogó-

łem wziąwszy bardzo słabym, a w operze nie wykazującym żadnego kroku naprzód, tylko raczej cofnięcie się i to znaczne.

Nie da się zaprzeczyć, iż trudności w prowadzeniu opery są wielkie w czasach obecnych, a niedostatek dekoracyj i kostjumów, brak nut i nowego materjału dotkliwie uczuć się daje. I to również prawdą jest niezbitą, że wymagania pracowników nieustannie wzrastające, nie stoją w żadnym stosunku z pracą wykonywaną coraz opieszalej, bez poczucia i poszanowania obowiązku, nie mówiąc już o jakimkolwiek zapale. Ale brak zwierzchnika muzykalnego mającego należyte pojęcie o zadaniu swojem, i ambicje artysty zamiłowanego w sztuce, powiększa tylko ten cały szereg przyczyn złego i staje na ich czele; opera tedy obciążona apatją i niedbalstwem staje się podobną do ptaka o skrzydłach ołowianych, który nietylko latać, lecz nawet pływać nie jest zdolny.

Teatr wielki w Warszawie choruje podobnie jak opera lwowska. I tu też także mówi się o możliwości zwinięcia przedsiębiorstwa nie mającego wyższego znaczenia dla sztuki, a pożerającego ogromne sumy. Możeby to wreszcie i miało jakieś dobre następstwa tak w Warszawie jak i we Lwowie. Lecz projekt taki rozumiećby można w tem tylko znaczeniu, że zwinięcie opery na jakiś czas ułatwićby mogło jej rekonstrukcję. Bo usunięcie opery zupełne, jest rzeczą wprost pomyśleć się nie dającą w stosunkach kulturalnego miasta stołecznego!..,

Niewiele lepszy jest i projekt urządzania dwumiesięcznego sezonu dla Lwowa z trupą (wędrującą!), któraby gościła chwilowo w Krakowie, Lublinie i innych miastach. Prowadziłby on tylko do zupełnego obniżenia poziomu opery i pozwoliłby jedynie operetce prosperować, bo ta oczywiście musiałaby pozostać na swem stanowisku (któżby zresztą we Lwowie ośmielił się je zachwiać?), aby chóry i orkiestra mogły egzystować, chociażby ta egzystencja miała zejść na szczebel najniższy...

Opera polska we Lwowie obchodzi właśnie w tych latach jubileusz pięćdziesięcioletniego istnienia swego, zaiste więc trudno byłoby wymyśleć coś godniejszego na uczczenie tej rocznicy, jak rozwiązanie jej, lub chociażby tylko redukcję!...

Ale miejmy nadzieję, że to tylko istotnie pogłoska, i że przecie znajdzie się ktoś wśród opiekunów teatru miejskiego, który na serjo pomyśli o przyszłości opery lwowskiej i jej uzdrowieniu! (+)

WICEMINISTER SZTUKI I KULTURY W MAŁOPOLSCE.

Małopolska oczekiwała odwiedzin szefa najwyższej magistratury artystycznej jeszcze w czasach, gdy teka ta była w rękach Zenona Przesmyckiego. Nawał prac organizacyjnych w tworzącem się Ministerstwie nie pozwolił b. Ministrowi wykonać zamiaru. dopiero następca jego w kierownictwie tego urzędu Wiceminister Jan Heurich przedsięwziął podróż inspekcyjną i to z wielkim. niezwykłym. nakładem pracy i czasu. Podróż Wiceministra po Małopolsce trwała przeszło dwa tygodnie i dzieliła się na trzy etapy: Lwów, Kraków. Zakopane. — Rozpoczęciem podróży od Lwowa chciał p. Heurich złożyć hołd tej wschodniej fortecy kultury polskiej. grodowi. pomnożycielowi polskości — to też wdzięczny Lwów przyjął go z otwartemi rękami. Podejmowali go i prezydent miasta i koledzy architekci w swem „Kole“ i kurator zakładu im. Ossolińskich. i sfery literacko-artystyczne w Kasynie i Kole i w. i.

Ze spraw muzycznych. najbliżej naszych czytelników obchodzących zapoznał się we Lwowie p. Wiceminister za pośrednictwem wysłanych delegacji z całokształtem naszych potrzeb.

Konferował z Prezydjum miasta o sprawie opery i orkiestry, przyjął deputacje Towarzystwa muzycznego.

Związku muzyczno-pedagogicznego, „Lutni". „Echa". Koła muzycznego. Gremium szkół muzycznych. Grona nauczycieli muzyki w seminarjach nauczycielskich. Sekcji muzycznej Związku nauczycielek i w i.

Hojnym darem 2.000 marek przyczynił się do założenia Towarzystwa Bratniej pomocy młodzieży kształcącej się w muzyce*).

Świetne przedstawienie „Aidy" z p. Korolewicz-Waydową i Krugłowskim, premiera „Warszawianki", lwowskiego kompozytora Stadlera, „Izrael w Egipcie" Haendla wykonany wspólnemi siłami Towarzystwa muzycznego. Lutni i teatru miejskiego wreszcie koncert w Kasynie i Kole. w którym brali udział wyłącznie lwowscy artyści. dały p. Wiceministrowi najwyższe wyobrażenie o muzycznej kulturze Lwowa. Kilkakrotnie wyrażał swój podziw dla tego miasta, które wśród najcięższych przejść wojennych wiernie strzegło powierzonych sobie skarbów sztuki i nieustawało w pracy nad utrzymaniem tradycji swej na całą Polskę sławnej muzykalności.

W Krakowie z natury rzeczy wysunęły się na pierwszy plan sprawy Wawelu. muzea. zbiory. konserwacje zabytków, ale i tam muzyka swoje atuty wygrała. a braki i potrzeby przedstawiła. — Dały się słyszeć świetne chóry: męski Echa. i mięszany Towarzystwa operowego. i żeński prof. Kryształowicza; w teatrze powszechnym był p. Wiceminister na polskiej operetce Malinowskiego: „Kwiat paproci"; w sali spiskiej na popisie uczniów konserwatorjum; z poruszonych przez delegacje spraw. zajął się żywo kwestją nabycia na własność Ministerstwa oper i niewydanych komnozycyi Wł. Żeleńskiego; sprawą opróżnienia starego teatru przez szpital wojskowy i oddania tego gmachu na koncerty i pomieszczenie konserwatorjum. Organizacja Związku muzyków i jej koncerty symfoniczne wzbudziły w tym stopniu jego zainteresowanie. że polecił jednemu z towarzyszących sobie referentów ministerjalnych p. Głowackiemu przedłużyć pobyt w Krakowie dla wysłuchania koncertu Związku.

Dwudniowy pobyt w Zakopanem zakończył objazd Małopolski. poczem p. Wiceminister wraz z towarzyszącymi mu urzędnikami Chrzanowskim. Głowackim i Skotnickim powrócili do biur uwożąc z sobą bogaty materjał informacji. poznanych stosunków i potrzeb. aktów. memorjałów i petycji, których odpowiednie wykorzystanie i zrealizowanie będzie w pierwszym rzędzie zależne od ram. które budżet państwowy sztuce i kulturze wyznaczy.

*) Towarzystwa takie istnieją już w Warszawie i oddają młodzieży ogromne usługi, przez pomoc materjalną, bibljoteki nut i książek muzycznych, wypożyczenie instrumentów, Kółka samokształcenia, bilety ulgowe na koncerty i do opery itp.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

W ostatnim tygodniu ubiegłego miesiąca zjawili się na estradzie lwowskiej dwaj pianiści: Seweryn Eisenberger i Stefan Askenase, których bezpośrednie zestawienie w sprawozdaniu — mimo znacznej bardzo różnicy ich wieku — nie spowoduje prawdopodobnie zbyt jaskrawego dysonansu. Pierwszy z nich, już uwieńczony aureolą światowego pianisty, czuje się, jako rutynista, na estradzie koncertowej jak u siebie w domu; drugi stawia właśnie swe pierwsze kroki na arenie wirtuozowstwa i zbiera — po ukończeniu swych studjów u znakomitego prof. Sauera — swe pierwsze laury w krajowych i zagranicznych ogniskach życia muzycznego. Dzieła Haendla, Schumanna i Liszta, oraz szereg bardzo melodyjnych i efektownych etud I. Friedmana zapełniły program Koncertu Eisenbergera. (VI. wieczór z „cyklu arcydzieł fortepianowych"). Zbyteczne byłyby superlatywy podkreślające liczne i rozmaite zalety tej gry, nie tylko brawurowej, lecz przedewszystkiem wybitnie uduchowionej. Zaznaczę w pierwszej linji prawdziwy entuzjazm,

wywołany w kołach znawców niezrównanie poetycznem wykonaniem fantazji Schumanna op. 17. Wobec wrażeń tego rodzaju bledną naturalnie najokazalsze nawet sukcesy odniesione popisem techniki w marszu weselnym (Mendelsohn-Liszt). Zaletom wyższym, niż technika znakomicie wyrównana, zawdzięcza również swe wielkie powodzenie p. Stefan Askenase. Gra tego młodego artysty, posługująca się pełnym tonem i zasobami techniki wydoskonalonej, pod każdym względem dojrzała, uwypukla zarówno harmoniczne jak dźwiękowe piękno, każdego utworu, a ponadto oddaje częstokroć wiernie nastrój interpretowanej kompozycji. Wymieniwszy tyle zalet koncertanta, niepodobna pominąć milczeniem pewnej afektacji, objawiającej się opóźnieniem niektórych fraz lub akordów, lub nieuzasadnionem nieraz wstrzymaniem tempa, w ogóle przesadną niejednokrotnie premedytacją efektów. Takiego sposobu gry nie znoszą dzieła Beethovena, wymagające niepokalanej prostoty i — że tak powiem — szczerości stylu. Pięknie wypadły pierwsze dwie części H-moll sonaty Szopena, a jeszcze artystyczniejszem nazwać można wykonanie fantazji Szymanowskiego op. 14, oraz utworów Debussy'ego i Liszta. Ogólny zachwyt wywołał w audytorjum sonet Petrarki As-dur.

Pierwsze we Lwowie wykonanie oratorjum I. F. Haendla „Izrael w Egipcie“ (koncert nadzwyczajny w dniu 29. kwietnia) świadczyło pochlebnie o pietyzmie gal. Tow. muzycznego dla dzieł klasycznych, obliczonych wyłącznie na publiczność bardzo muzykalną. Zamiłowanie do produkcyj zbiorowych — a zwłaszcza choralnych — u nas niewielkie niestety, domaga się istotnie poparcia. Sądząc po chłodnem stosunkowo przyjęciu, jakiego doznało dzieło Haendla, cel ten — że tak się wyrażę — pedagogiczny, po części tylko został osiągnięty. „Izraela w Egipcie“ oklaskiwała bowiem ta garstka jednostek muzykalnych, którym nie brak owego zamiłowania. Dla szerszych sfer publiczności pozostało słynne oratorjum i nadal księgą zamkniętą „o siedmiu pieczęciach“. Ogół nie dosłuchał się więc ani interesujących — bądź co bądź — śladów zapoczątkowania muzyki programowej i tendencji do naśladowania głosów natury (Haendel usiłował naszkicować realistycznie niektóre plagi egipskie), ani też — co gorsza — potężnego natchnienia religijnego, którem owiane są psalmy dziękczynne w drugiej części „Izraela“. Winę tego braku należytego zrozumienia złożyć można, po części na wykonawców — solistów, którzy z małymi tylko wyjątkami (pp. Dr. Czerny i J. Woliński) nie wykazali dostatecznego wniknięcia w styl oratoryjny. U pań solistek zauważyłem nawet — tu i ówdzie — niepewność intonacji. Po za tem wywiązały się wzmocnione zespoły orkiestralne i choralne (współudział wzięło Tow. śpiewackie „Lutnia“) ze swego trudnego zadania z możliwą starannością. Dyrygowali na przemian dyr. Mieczysław Sołtys i prof. A. Sołtys (junior), zbierając rzęsiste oklaski za artystyczne kierownictwo, któremu udało się wywołać umiejętnie dużo — zwłaszcza w drugiej części oratorjum — potężnych efektów zbiorowych.

Koncert skrzypka prof. Wacława Kochańskiego urządzony przez „Ognisko“ na dochód sanatorjum nauczycielskiego powiódł się doskonale. Dodać należy, że sala Tow. muzycznego była szczelnie zapełniona m i m o napisu, zapowiadającego dobroczynny cel tej produkcji... Czytelnicy niechaj wybaczą ten zwrot nieco przesiąknięty pesymizmem, uzasadnionym wobec tylu smutnych doświadczeń. Gra koncertanta, jak wiadomo, brawurowa i — ogólnie biorąc — piękna, wykazywała specjalnie w G-moll koncercie Brucha tyle nerwowego niepokoju, że kontury rytmiczne w niektórych ustępach tej kompozycji musiały się zatrzeć, a „Finale“ nawet ucierpiało na punkcie dokładności technicznej. O wiele lepiej wypadły utwory o mniejszych rozmiarach a zupełny sukces zapewniły

prof. Kochańskiemu artystyczne interpretacje dzieł Kreislera, Brucha „Kol Nidrei“ i własnej parafrazy na temat z op. „Carmen“.

Sezon operowy dobiega „po długich i ciężkich cierpieniach“ do swego końca. Szczęście mu nie sprzyjało — jak wiadomo — a ostatnia nowość „Warszawianka“ (opera w 1 akcie Alfreda Stadlera. Słowa z pieśni r. 1831 Stanisława Wyspiańskiego,) z powodu zupełnie nieodpowiedniego wykonania połowiczny tylko sukces odniosła. Jak wielkie i trudne zadanie złożył na swe barki p. Stadler, kompozytor początkujący lecz niewątpliwie wyjątkowo uzdolniony, o tem poucza już wszystkich sam napis na afiszu, powyżej dosłownie skopiowany. Libretto wyjęte z dzieła Wyspiańskiego odznacza się takim polotem poetycznym słowa, taką siłą dramatyczną akcji i taką jaskrawością okazałych efektów scenicznych, że muzyka — chcąc po części choćby dostroić się do poziomu treści — musiałaby być oparta o pomysły niezwykle jędrne, oryginalne, potężnie działające na słuchacza. A jeżeli tego cudu nie mogą już okazać same pomysły (bo inwencja w kompozycjach nowoczesnych należy do czynników coraz rzadszych) to owe dramatyczne zgrzyty — idąc za przykładem modernistów — powinna wywołać harmonizacja układu i instrumentacja opery. Nie inaczej postąpił, a raczej usiłował poradzić sobie p. Stadler, lecz forma zewnętrzna ułożona bardzo umiejętnie i z pewną rutyną nie dorasta jeszcze do wysokości, na jakiej stanąćby musiała w danym wypadku ilustracja muzyczna. Z kompozycyi, o której mowa, wyziera niejednokrotnie uznania godny zamiar wprowadzenia do opery melodyjności obecnie „wyklętej“, lecz trudno zamilczeć, że tematy p. Stadlera — a raczej ich przeprowadzenia — bardzo często wnoszą reminiscencje z oper włoskich i innych, których styl wpłynął na twórczość autora „Warszawianki“ niezależnie od jego woli. Nie brak jednak tej operze momentów zręcznie ułożonych, nastręczających śpiewakom sporo sposobności do popisu. Jedynie przedstawicielce Marji udało się wyzyskać wokalnie swą partję i stworzyć ponadto sceniczną postać dostosowaną do „milieu“ tego salonu z r. 1831, obsadę innych ról nazwać wypada niestety zupełnie nieodpowiednią. Zamiast kreacyj wykazujących jakie takie przejęcie dał nam ten zespół szereg partyj odśpiewanych z indyferentyzmem towarzyszącym zazwyczaj lekcjom śpiewu. O wiele lepiej — gdy chodzi o całość wykonania — wypadło wznowienie czarująco pięknej opery Masseneta „Manon“, pozostawiające jednak pod względem „*mise en scène*“ również niejedno do życzenia. Precyzyjny współudział zespołu wokalnego i orkiestralnego opracował bardzo sumiennie dyrygient p. Józef Lehrer: brzmienie scen zbiorowych i finałów było nienaganne a interpretacja „intermezza“ orkiestralnego artystyczną. Na pierwszym planie zajaśniała Manon Lescaut, znakomita w śpiewie i grze scenicznej, subtelna w deklamacji, pełna wdzięku jako aparycja (p. Ewa Bandrowska). P. Józef Woliński (Kawaler de Grieux) śpiewał rytmicznie i bardzo starannie; wyjątkowo piękny głos tego śpiewaka domaga się wprost wyższego wyszkolenia.

Chcąc uzupełnić sprawozdanie z ruchu muzycznego w pierwszej połowie maja wypada jeszcze poświęcić parę słów interesującej produkcji na cel dobroczynny z współudziałem p. Stanisławy Korwin-Szymanowskiej i prof. Dezyderjusza Danczowskiego, wiolonczelisty. Artystka powyżej wymieniona złożyła swój program z pieśni modernistów polskich i francuskich, przypuszczam więc, że w obec tego „*embarras de richesse*“ zwolennicy wszystkich kierunków kompozytorskich mogli być zadowoleni. Ostatni popis tej znakomitej śpiewaczki nasuwa te same refleksje jak poprzednie jej występy: spokojna kantylena na tle liryzmu lub stylu klasycznego sprawia wrażenie dzieła sztuki odtwórczej wprost mistrzowskiego, gdy wszelkie usiłowania

na polu koloratury wykazują rodzaj walki z czynnikiem dla charakteru jej głosu nieprzychylnym. Ogólny zachwyt wywołały swietnie interpretowane pieśni Brahmsa, niemniej pieśni kompozytorów francuskich i „Stänchen" Ryszarda Straussa. Jako kompozytor debiutował (w programie polskich pieśni) Prof. A. Sołtys, którego pieśń „Przyjście" wywołało gromkie oklaski. Wiolonczelista prof. Danczowski, już znany naszej publiczności jako członek polskiego kwartetu smyczkowego, gra bardzo muzykalnie i z pewnem, rzec można, zacięciem już wirtuozowskiem. W sonacie Boccherini'ego (partję fortepianową wykonał Dr. Edward Steinberger) ton p. Danczowskiego wydawał mi się nieco ostrym, pozbawionym owej rzewności, która powinna stanowić cechę charakterystyczną wiolonczeli. Wina tego brzmienia spada — być może — na jakość instrumentu. Nadzwyczaj pięknie wypadło Rondo Dworzaka wykonane przez koncertanta wprost artystycznie. Publiczność zebrała się niezbyt licznie. To się rozumie i nie zadziwi nikogo, zważywszy, że piękny ten koncert urządzono — na cel dobroczynny...

Fr. Neuhauser.

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

IV.

Myśl rzucona przez p. Leopolda Binentala, referenta zabytków muz. z Minist. Sztuki, zaczyna już owoce wydawać, bo oto dnia 24. kwietnia usłyszała Warszawa koncert poświęcony wyłącznie mistrzom polskim XVI. i XVII. wieku a złożony z archaicznych utworów wokalnych i instrumentalnych, podanych w formie produkcji zwięzłej, lecz należycie urozmaiconej. Komitet ten zorganizowało Ministerstwo Sztuki i Kultury, które w myśl uprzystępnienia muzyki o wyższem znaczeniu artystycznem, przeznacza pewne fundusze na urządzanie koncertów za wolnym wstępem, aby muzykę polską, zwłaszcza tę mniej dla ogółu przystępną, popularyzować, wpływając równocześnie na zapoznanie się szerszych warstw słuchaczy z przeszłością muzyki naszej po większej części obcej nawet ludziom inteligentnym i zajmującym się zresztą dość żywo sprawą kultury ojczystej.

Odczyt, którym p. Binental poprzedził produkcję, spełnić miał właśnie to zadanie informacyjne. I spełnił je istotnie bardzo dobrze. Prelegent jasno, wymownie i zwięźle przedstawił obraz muzyki polskiej owych czasów, a w szczególności zajął się osobami Mikołaja Gomółki, Wacława Szamotulskiego, Mikołaja Zieleńskiego, Adama Jarzębskiego, Jana Rybickiego, Andrzeja Paszkiewicza i Bartłomieja Pękiela, których utwory znalazły się na programie. Odczyty tego rodzaju powinny być urządzane często i powtarzane bez skrupułu, gdyż obawa jakoby się słyszało rzeczy znane i wiadome, nie może mieć podstawy, zawsze bowiem pozostają jeszcze ogromne zastępy publiczności na tym punkcie nie uświadomionej należycie. A przecież od niczego nie zależy w tym stopniu powodzenie naszej muzyki współczesnej jak od ugruntowanej wiary w jej przeszłość. Wiarę zaś tę powinni szerzyć wszyscy, którzy na opinję mają wpływ jakikolwiek.

Utwory przedstawione w koncercie piątkowym mówią zresztą za sobą same najlepiej. Słuchając ich, nie mamy potrzeby wzbudzać w sobie sztucznie dopiero respektu dla ich wieku, zainteresowania dla ich zabytkowości, i uznania dla kunsztu im właściwego. One podobać się mogą same dla siebie. Kompozycje Gomółki i Szamotulskiego swoją prostą harmonją, kompozycje Pękiela swą bogatą polyfonią, kantaty Rybickiego melodyjnie świeże, a w brzmieniu ogólnem wokalno-instrumentalnem tak odrębne, to wszystko rzeczy o niezaprzeczonej piękności dawnego mistrzowskiego obrazu, którego technika jest odmienna od dzisiejszej, ale który niemniej przykuwa uwagę widza i wywołuje wrażenie skończonego piękna. A w dodatku jakaż to delikat-

ność u tych ludzi, jaka świadomość celu i znajomość środków! Ani oni nie nużą przepełnieniem i rozwlekłością utworów, ani żadnych banalności lub ekstrawagancji słuchać nie każą. To krótkie używanie muzyki jest dla kompozytora, dla wykonawcy i dla słuchacza chwilą prawdziwej przyjemności, jakże dalekiej od dzisiejszych wyrafinowanych udręczeń nerwowych!... W koncercie archaicznym brał udział chór pod dyrekcją p. St. Kazury, a nadto panie Adela Comte-Wilgocka i Marja Trąmpczyńska oraz instrumentaliści skrzypkowie i oboiści. Wszyscy z rzetelnem powodzeniem artystycznem.

A kiedy weszliśmy na przedmiot polskiej twórczości, to zapisać się godzi, iż po omówionym zeszłym razem koncercie kompozytorskim Szymanowskiego, słyszeliśmy cały szereg utworów ostatniej i przedostatniej doby, a więc Symfonję St. Kazury utwór początkującego dopiero kompozytora, dalej poemat symf. Piotra Rytla „Św. Jerzy“, rzecz dobrze zbudowaną i instrumentowaną efektownie, znany z lat dawniejszych poemat symf. Opieńskiego „Zygmunt i Barbara“ grany obecnie dwukrotnie z powodzeniem, wreszcie koncert skrzypcowy Młynarskiego świeżo skomponowany. Koncert ten (sprawozdawca nie mógł go słyszeć niestety) zdaniem ogólnem należy do utworów zręcznie i efektownie napisanych, spotkał się tedy również z powodzeniem i będzie jeszcze powtórzony niebawem. Wielkiem zainteresowaniem otoczył tutejszy świat muzyczny wykonanie nieznanego dotąd kwintetu smyczkowego Juljusza Zarębskiego, jak wiadomo przedwcześnie zmarłego, wysoce uzdolnionego kompozytora i pianisty. Utwór ten, zagrany z manuskryptu, przy udziale pianisty Turczyńskiego i stałego kwartetu konserwatorjum (Dubiska, Fliederbaum, Młynarski i Eli Kochański) nie zawiódł oczekiwań, jeżeli idzie o pierwszą część, która okazała się rzeczą pod względem formy i pomysłów najzupełniej dojrzałą, a nawet piękną; ale dalsze, ani tego napięcia pomysłowości nie wykazują, ani też nie łączą się w całość jednolitą. Mimo to kwintet powinienby być wydany i wykonywany, bo na każdy wypadek, jest to jedna z niewielu lepszych rzeczy naszej kameralnej muzyki. Kompozytor instrumentalista Zarembski podobnie jak i pieśniarz Pankiewicz, również zmarły przedwcześnie, powinniby w ogóle zwrócić na siebie większą uwagę wszystkich, którzy muzyką naszą zajmują się bliżej: wykonawcy, krytycy i pisarze.

Produkcję pierwszorzędnego znaczenia artystycznego przyniósł tutejszej publiczności wieczór pieśni Juljusza Wertheima. Młody ten kompozytor o talencie bardzo wybitnym, dał słyszeć przeszło dwadzieścia pieśni w inteligentnem i bardzo muzykalnem wykonaniu swej siostry panny Devery, a przy własnym subtelnym akompaniamencie. Pieśniom tym wróżyć można przyszłość jak najlepszą, są to bowiem rzeczy pisane w stylu nowoczesnym wprawdzie, lecz z zachowaniem linji melodyjnej głosu doskonałem, i z utrzymaniem równowagi środków zupełnem. Pomysły muzyczne Wertheima naturalne i szlachetne, wiążą się z tekstem wybornie, wydobywają deklamację na pierwszy plan, nie gubiąc przytem wdzięku melodyjnego, ani zatapiając się w abstruzyjności i przesadzie modernizmu, mimo, że z drugiej strony od konserwatyzmu lub zdawkowego, pospolitego stylu, poszukującego łatwych efektów, trzymają się zdaleka.

Oprócz Wertheimowskiego, odbyły się jeszcze dwa inne wieczory pieśni: Górskiego i Wielhorskiego. Pierwszy z nich należy do starszej generacji, i pisząc spiewnie a swojsko, cokolwiek za mało zwraca uwagi na subtelniejsze wymagania nowoczesnej pieśni, drugi zadowala się młodzieńczą obfitością myśli, której nie umie jeszcze nadać odpowiedniej formy, nie czyniąc przytem należytego wyboru tematów przy kontynuowaniu całości (sonata!) ani przy zużywaniu ich do pieśni.

Między pieśniarkami osobno koncertującemi, z powodzeniem wyróżniły się panie Wawnikiewicz-Tatarczuchowa i Stanisława Argasińska ze Lwowa, Ma-

rja Bogucka z Pragi i Helena Zboińska-Ruszkowska artystka opery tutejszej. Pani Wawnikiewicz dotąd w Warszawie nieznana, zaimponowała światu muzycznemu swoją wytworną sztuką śpiewacką i miękkim, ładnym, dźwiękiem swego sopranu. Tamte panie, zbierały oklaski od dawnych swych i stałych zwolenników.

Zresztą, poza licznemi koncertami symfonicznemi (IX-tą wykonywano trzykrotnie) i wirtuozowskimi (Melcer, Michałowski, Petri, Śliwiński, Paweł Kochański, Wacław Kochański i inni) wspomnieć należy jeszcze o wykonaniu „Wesela Figara“ — na estradzie. Ale o tej produkcji, danej na benefis p. Birnbauma, wyrazić się można niestety ujemnie tylko, była ona bowiem już w samym pomyśle swoim zupełnie poroniona. Mozart operowy, estrady nie znosi, gdy się go przedstawia w większych jakichś kompleksach. Pięknym natomiast sukcesem artystycznym poszczycić się mógł dyrygencki koncert Waghaltera z Berlina, mimo, że na programie umieszczono najbardziej ograne rzeczy, jak „Symfonję patetyczną“, „Wełtawę“ Smetany, wstęp do „Tristana“ i t. p.

Repertuar opery warszawskiej jest ciągle rozpaczliwie monotonny, co zapewne musi oddziaływać ujemnie i na lwowską operę, której repertuar również jest powodem nieustannych utyskiwań prasy. Zadanie urozmaicania tych bez końca powtarzających się Halek, Butterfly, Tosk, Żydówek, Traviat, Aid, Rigolletów i t. d. leży całkowicie w obsadzie, zmieniającej się często, jakkolwiek niezawsze szczęśliwie. Gościnne występy to już ozdoba wyższej kategorji, chociaż także niezawsze w znaczeniu artystycznem. Śpiewaczki lwowskie, jeżeli nie wszystkie z przynależności, to z pochodzenia odgrywają tu rolę pierwszorzędną, nie mówiąc bowiem o stale angażowanych jak Matylda Lewicka, Marja Mokrzycka, Helena Ruszkowska, Kuncewiczówna, Jaroszówna, wszystkie występujące gościnnie są to znane jaknajlepiej ze Lwowa artystki, dość wymienić panią Stanisławę Argasińską, która tu parę razy z powodzeniem na scenie spiewała, panią Helenę Dębicką z wiedeńskiej Volksopery i p. Marję Gembarzewską z Monachjum, które obecnie gościnne występy rozpoczynają. Bardzo dobrze przedstawiła się mezzosopranistka p. Szafrańska z Krakowa w „Carmenie“. Do gościnnych występów interesujących, zaliczyć należy dalej spektakle prowadzone przez świeżo zaangażowanego kapelmistrza p. Piotra Stermicza i jednorazowy występ dr. Rodzińskiego ze Lwowa. O Piotrze Stermiczu i jego wytrawnej batucie, trudno coś nowego powiedzieć ponad stwierdzenie, iż tutejsze sfery artystyczne duże pokładają nadzieje w tej doskonałej akwizycji. Niepospolite zaś uzdolnienie dr. Rodzińskiego znalazło tu również uznanie ogólne: zarówno krytyka jak i cały personal operowy odczuły w nim dyrygenta o przyszłości niezakwestjonowanej.

Zapowiedziane zmiany repertuaru, jak dotąd nie doczekały się jeszcze zrealizowania. „Hagit“ Szymanowskiego nie ukaże się tak rychło, natomiast cykl „Pieśni Hafisa“ tegoż kompozytora, otrzymawszy ornamentykę choreograficzną ma się niebawem pojawić na scenie w wykonaniu p. Dobosza z towarzyszeniem orkiestry i baletu.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY W SZWAJCARJI.

Ruch muzyczny w Szwajcarji uległ w czasie wojny specjalnej ewolucji: unarodowił się. — Obecnie pisarze fachowi szwajcarscy — w pierwszym rzędzie najznakomitszy z nich G. Doret — toczą taką samą walkę o miejsce dla utworów szwajcarskich w programach koncertów symfonicznych jak nasi — warszawscy recenzenci. W Szwajcarji najwięcej na naganę zasługuje Genewa, gdzie kapelmistrz p. Ansermet przez kilka sezonów dawał miejsce w programach przeważnie młodo-rosyjskiej muzyce — na pochwałę Zurych. który w tym roku zainaugurował z ini-

cjatywy kapelmistrza p. Andreae szereg popularnych koncertów wyłącznie szwajcarskim kompozytorom poświęconych. Praca nad narodową twórczością w Szwajcarji doznaje zresztą od szeregu bodaj od 20 lat — poparcia dzięki „Towarzystwu muzyków szwajcarskich. które c o r o c z n i e urządza zjazd połączony z szeregiem koncertów poswięconych dziełom miejscowych kompozytorów. — Na zjazdach tych bywają wykonywane dzieła — znane i nieznane — bez różnicy kierunków — starych. młodych i najmłodszych autorów.

Będzie niezawodnie interesujące zapoznanie się kiedyś i u nas z najbardziej wartościowymi utworami sztuki szwajcarskiej jak „Symfonja szwajcarska“ Hermanna Sutera. Kwartet Henryka Gaguebin'a. pieśni G. Doreta. Niggli'ego itp. Herman Suter jest kapelmistrzem symfonicznych koncertów w Bazylei. która posiada swoje własne bogate życie artystyczne — w jego właśnie rękach ześrodkowane. Do tradycji miejscowych należą wielkie koncerty chóralno-orkiestrowe odbywające się dorocznie w słynnej bazyleskiej katedrze. Tegoroczne wykonanie Passji Św. Mateusza I. S. Bacha było godnem świetnych tradycji — podobnie jak zeszłoroczna Msza h-mol. Utrzymując tradycje idzie jednak H. Suter z postępem badań historycznych — zastępując używany dotychchczas jako akompanjament do recytatywów Passji nowożytny fortepian — klawesynem. Impuls do tego pomysłu dała Wanda Landowska. która też rolę amkompanjatorki w tegorocznych koncertach objęła. Kto raz słyszał klawesyn w tej roli — oryginalnie przez Bacha mu wyznaczonej — nie zgodzi się już nigdy na mięszanie do kolorytu passyjnej orkiestry dźwięku choćby najlepszego Steinway'a czy Bechsteina.

Kończąc te krótkie kronikarskie wzmianki o szwajcarskiem życiu muzycznem należy na zakończenie wspomnieć o koncercie d a w n e j p o l s k i e j m u z y k i. który miał miejsce w Bernie dnia 12-go kwietnia w protestanckim „kościele francuskim“. — Na program złożyły się polifoniczne utwory wokalne naszych mistrzów XVI i XVII-go wieku (M. Gomółka, Zieleński. Paszkiewicz. Gorczycki). kolendy polskie (częściowo w opracowaniu St. Niewiadomskiego) oraz piosenki transponowane na śpiew z tabulatur: organowych i lutniowych: „Zakłółam się tarniem“. „Idzie szewczyk po ulicy“ (tabulat. org. z 1541 r.) oraz „Czarna krowa“ (tab. lutniowa Bakfarka). Utwory wokalne wykonane były przez zespół śpiewaczy: „Motet i Madrygał“ istniejący w Lozannie pod dyrekcją H. Opieńskiego od r. 1916. Szereg dawnych tańców polskich odegrała z wielkim artyzmem na klawesynie Wanda Landowska. Dla nas interesującymi winny być głosy opinji miejscowych dzienników. które koncertowi temu poświęciły długie artykuły. Sprawozdawca „Bundu“ stwierdza. że „ci starzy panowie z trudnymi do powtórzenia nazwiskami są mistrzami. którzy godnie obok najbardziej znanych stanąć mogą. — Psalmy Gomółki na przykład w swej charakterystycznej — sens tekstu wyczerpującej deklamacji — sięgają wyżyn najprawdziwszej sztuki wyrazu (Ausdrucks-Kunst). Nawet Polakom stale nieprzychylny „Berner Tageblatt“ skonstatował że: „te utwory lat dawnych wydobyte z archiwów brzmiały „wspaniale jak piewszego dnia“ („herrlich wie am erstem Tag“). Utwory orkiestrowe (Tamburetta Jarzembskiego oraz tańce) oraz świeckie piosenki uderzyły sprawozdawcę „polsko-słowiańską melodyjnością i oryginalną rytmiką“.

Koncert urządzony był przez poselstwo polskie w Bernie pod patronatem pani Motta (żony prezydenta Rzptej Szwajcarskiej) oraz pani Paderewskiej; na koncercie — również jak i na raucie wydanym następnie przez poselstwo byli obecni oboje pp. Paderewscy oraz przedstawiciele świata artystycznego i całe nieomal międzynarodowe ciało dyplomatyczne.

H. O.

DWA KONKURSY MUZYCZNE.

Wydział Towarzystwa śpiewackiego „Echo“ w Krakowie rozpisuje niniejszem konkurs na najlepszy utwór koncertowy świecki, opracowany na chór męski *„a capella“*. — Temat i objętość utworu dowolna, tekst ma być zaczerpnięty wyłącznie z polskiej poezji. O nagrody, a to: pierwszą w kwocie 1.000 Mkp., drugą 750 Mkp., i trzecią 500 Mkp., jakoteż dalsze w formie zaszczytnych odznaczeń ubiegać się mogą kompozytorowie polscy. — Utwory nadesłane na konkurs muszą być oryginalne na żadnym konkursie nie nagrodzone, nieogłoszone drukiem i przez żadne Towarzystwo śpiewackie dotychczas nie wykonane. — Nagrodzone lub też zaszczytnie odznaczone utwory stają się własnością Towarzystwa na przeciąg dwóch lat, licząc od dnia ogłoszenia wyniku konkursu w dziennikach polskich i nie mogą być w tym czasie przez autorów ogłaszane drukiem lub wykonywane przez inne Towarzystwa śpiewackie. Pozatem zastrzega sobie Towarzystwo prawo wykonywania nagrodzonych i odznaczonych utworów na produkcjach własnych oraz prawo ogłoszenia tych utworów drukiem w śpiewniku redagowanym przez Krakowskie „Echo“, względnie rozpisanie dla swojej biblioteki. bez specjalnego zezwolenia autorów. także i po tym terminie. Utwory zaopatrzone w godło. do których należy dołączyć zamknięte koperty z nazwiskiem i adresem autora. nadsyłać należy jako przesyłki polecone pod adresem: Radca Marjan Fontana. prezes „Echa“ Kraków. ul. Krupnicza 14. III. p. najpóźniej do dnia 1. lipca 1920 r. Utwory nienagrodzone odebrać będzie można pod tym samym adresem do końca listopada 1920 r. nieodebrane w tym terminie utwory stają się własnością Towarzystwa. — Skład jury konkursowej ogłoszony zostanie z początkiem lipca 1920 r.

Za Wydział:

Marjan Kiernik mp. sekretarz. *Marjan Fontana mp.* prezes.

Chór młodzieży szkolnej „Harfa“ we Lwowie ogłasza konkurs na utwory chóralne pod następującymi warunkami:

1. Utwory mają być napisane na chór męski bez towarzyszenia instrumentu *(a capella)*.

2. Forma i rozmiar utworu zupełnie dowolne.

3. Słowa do tych utworów mają być zaczerpnięte z literatury polskiej.

4. W konkursie mogą brać udział jedynie uczniowie narodowości polskiej szkół średnich i wyższych zakładów naukowych wszelkich kategorji.

5. Nagrody za najlepsze utwory wyznacza się w następującej wysokości.

a) jedna nagroda pierwsza w kwocie 1.000 M.
b) dwie nagrody drugie w kwotach po 750 M.
c) trzy nagrody trzecie w kwotach po 500 M.
d) pięć odznaczeń pisemnych.

6. Utwory nagrodzone. lub odznaczone stają się własnością „Harfy“ z ewentualnem prawem wydawnictwa. nie odebrane zaś rękopisy w przeciągu pół roku po ogłoszeniu wyniku konkursu stają się również własnością „Harfy“.

7. Termin nadsyłania utworów upływa z dniem 30. września 1920.

8. Utwory w kopertach zamkniętych oznaczone pewnem godłem. oraz listy z nazwiskiem i adresem kompozytora w osobnych kopertach, znaczonych tem samem godłem należy nadsyłać pod adresem: Józef Sołtysik student medycyny. Lwów ul. Nabielaka l. 26.

9. W skład komisji konkursowej wchodzą:

Prof. Dr. Juljusz Balicki,
Ppor. Roman Belohlavek,
Prof. Lesław Jaworski,
Dyr. Antoni Kinalski,
Prof. Franciszek Neuhauser,
Dyr. Antoni Rangl.
Dr. Artur Rodziński,
Prof. Adam Sołtys.
Józef Sołtysik.
Dr. Emund Walter.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Akademja muzyczna w Poznaniu. Departament Sztuki dzielnicowego ministerjum w Poznaniu powziął zamiar założenia Akademji muzycznej. Nowa ta uczelnia będzie obejmowała kurs średni (konserwatorjum) oraz wyższy (Akademję) wykształcenia muzycznego. Na dyrektora powołano p. Henryka Opieńskiego.

Zjazd muzyków polskich odbędzie się w Warszawie w celach ekonomicznych za kilka miesięcy. Termin Zjazdu będzie niebawem ustalony. Komitet organizacyjny stanowią następujący członkowie: Melcer Henryk przewodniczący, Szymanowski Karol pierwszy zastępca przewodniczącego, Różycki Ludomir drugi zastępca przewodniczącego, Marczewski Feliks sekretarz, Bukowiński Adam zast. sekretarza, Chojnacki Roman skarbnik, Birnbaum Zdzisław, Jelenta Cezary, Maszyński Piotr, Niewiadomski Stanisław, Robowska Lucyna, Rudigerowa Marja, Rytel Piotr, Statkowski Roman.

Leksykon H. Riemana dzieło, jak wiadomo bardzo poważne ukazało się obecnie w 9-tem wydaniu. Redaguje je po śmierci Riemana Dr. Alfred Einstein.

Nowe opery. Feliks Nowowiejski pracuje nad operami „Castelletto" i Obieżysasi". Ignacy Waghalter ukończył partyturę opery „Satanie", której libretto zaczerpnął z polskiej komedji. Podając tę wiadomość „Signale" nie zaznacza z jakiej. Zygfryd Wagner napisał dwie nowe opery „Anioł pokoju" i „Kowal z Marienburga". Oskar Nedbal wykańcza dwuaktową operę p. t. „Kmieć Jakób". Treść zaczerpnął z komedji Lopeza de Vegi, libretto układa mu Władysław Nowak. Leon Fall napisał wielką operę poważną „Złoty ptak" a kompozytor włoski Zandonai autor „Franceski de Rimini", podobno z powodzeniem dziś dawanej we Włoszech, napisał nową operę p. t. „Droga przez okno". Janaczek kompozytor „Jenoufy", opery przed niedawnemi laty tak żywo omawianej, wystawi wkrótce na scenie narodowej w Pradze nowe swe dzieło: „Broucek" według sztuki Swatopluka Cecha ułożone. Eugenjusz d'Albert pracuje nad nową operą „Mariechen von Nymwegen".

Pani Charles-Cahier znakomita mezosopranistka znana zarówno z występów scenicznych jak i z koncertów, święci w Finlandji olbrzymie tryumfy, które podobno przewyższają wszystko, co najsłynniejszym śpiewakom w hołdzie składano. Koncert jej dobroczynny dany w Helsingforsie przyniósł 60.000 M. czystego dochodu. Prezydent obdarzył artystkę wysoką dekoracją, honorowa kompanja z muzyką żegnała ją na dworcu.

Aleksander Zemlińsky znany kompozytor czeski ma stanąć na czele nowej niemieckiej Akademji muzycznej w Pradze i równocześnie objąć najwyższą klasę kompozycji w tymże instytucie.

Omyłki druku w Nr. 13. i 14. Pomiędzy wierszem 12 a 13 pierwszej kolumny na str. 99 opuszczono słowa: *„jednostek nieraz bardzo wpływowych, którym tych ideałów..."*

Zaś w wierszu trzecim kolumny drugiej słowo: *„stosunków"* tak, że zdanie to opiewać będzie:

„jest też już więcej rzeczą znajomości stosunków, niż..."

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Czerwiec 1920. Nr. 17. i 18.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

MUZYCY WARSZAWSCY.

I.

Piotr Maszyński.

Nie tak dawno temu, na Zjeździe śpiewackim we Lwowie, gdy krokiem energicznym i giętkim wszedł na estradę i ujął pałeczkę, aby zadyrygować tysiącem śpiewaków z całej Polski zebranym, całe audytorjum zatrzęsło się oklaskami: stał się przedmiotem gorącej owacji ze strony publiczności, tłumnie zapełniającej teatr, a ożywionej serdecznem uczuciem dla znakomitego gościa i jego dzielnych, sympatycznych towarzyszy. Maszyńskiego witano jako znanego wszystkim kompozytora i jako twórcę „Lutni" warszawskiej, aklamując w nim dyrygenta, który swą werwą, inteligencją, muzykalnością i doświadczeniem umiał batucie swej nadać moc zupełnie niepospolitą. Po małej ilości prób znikomej prawie, chóry ćwiczone w sposób rozmaity, bo pod kikunastoma dyrygentami, zespolić się umiały pod jego ręką w całość wspaniałą: w rytmie jędrną i stanowczą, w dźwięku imponującą, w wyrazie i odcieniach dynamiki pełną zrozumienia i artyzmu. Była to niezaprzeczenie jedna z najpiękniejszych produkcyj choralnych w Polsce, lecz niemniej zapewne, i jedna z najpiękniejszych chwil tryumfów dyrygenckich w życiu Maszyńskiego. Postać jego okazała, wzrok pełen animuszu, ruchy stanowcze, gibkie i młodzieńcze, wszystko to utkwiło w pamięci Lwowa, który go dziś jeszcze ciągle widzi takim samym.

I słusznie. Bo Maszyński to człowiek z rodzaju tych, co zawsze zatrzymują świeżość ducha, serce gorące, wyobraźnię sztuce oddaną, a wierność ideałom Polaka i artysty. I z tych, co z biegiem lat umieją działalność swą rozgałęzić, lecz prowadzą ją w kierunku od pierwszej chwili wytkniętym prostym, bez zbaczań niepotrzebnych i bez straty czasu.



Dziełem kapitalnem pracy jego życia jest, jak to ogólnie wiadomo, stworzenie „Lutni" warszawskiej, jednego z pierwszych spiewackich towarzystw polskich.

Nie da się to ukrywać, mimo całej naszej niesympatji dla Niemców, że jednak ich instytucje spiewacze były pierwowzorem dla naszych, te mianowicie, co to pod wpływem nowych przewrotowych idei w początkach ubiegłego stulecia, zaczęły szybko wpływ wywierać na całą kulturę społeczno-artystyczną w Niemczech. Do podjęcia tej formy spiewu zbiorowego, żadna z dzielnic Polski nie była w tym stopniu powołana,co dzisiejsza Małopolska czyli dawna Galicja, która szcze-

gólną jakością i ilością głosów szczyciła się zawsze, a umiała i mogła korzystać z poparcia kultury muzycznej użyczanego chętnie przez rząd austrjacki. Lwów pierwszy też posiadał dobre chóry męzkie i mieszane. „Lutnia“ zatem lwowska, gdy zagościła w Warszawie i dała się słyszeć z pięknym dźwiękiem artystycznego zespołu swego, musiała dać pobudkę do tworzenia dalszego chórów podobnych; a że Maszyński również pod wpływem takich samych idei artystycznych najwcześniejszą swą młodość przeżywał, przeto okazało się bardzo prostą rzeczą jego właśnie postawić na stanowisku pierwszorzędnem dyrygenta świeżo utworzonej „Lutni“, na którem zresztą do dziś dnia urząd swój wytrwale spełnia i z dawnym zapałem.

Jako człowiek młody, po odbyciu studjów kompozycji pod Roguskim i Noskowskim, a gry na fortepianie pod Michałowskim, udał się Maszyński do Konstancji, gdzie miał sposobność wykształcić zarówno dyrygencki swój talent jak i zdolności organizacyjne, działając tam przez dłuższy czas w charakterze vice-dyrygenta towarzystwa „Bodan“, którego pierwszym dyrektorem był Noskowski. Powróciwszy do kraju, w bardzo niedługim czasie zorganizował „Lutnię“, która dała mu tyle zajęcia, iż w dalszym ciągu prócz udzielania w Instytucie (dzisiejsze Konserwatorjum warszawskie) lekcyj gry na fortepianie, solfeżów i spiewu choralnego, nie mógł się innym pracom wychodzącym poza te dwie instytucje oddawać, i zarówno od prowadzenia chóru katedralnego, szkoły chórów w operze warszawskiej (istniała ona pod jego kierunkiem lat dziesięć), jak i od referowania spraw muzycznych w jednem z pism codziennych, zmuszony był się usunąć.

Bo talent kompozytorski i uzdolnienie literackie przy umyśle żywym i ruchliwym, pociągały go w inną stronę: na pole twórczości oryginalnej i pokrewnej tejże pracy wydawniczej. Szedł na tej drodze za wskazówkami swej bystrej inteligencji i poczucia obowiązków społecznych, co zresztą łączyło się z usposobieniem jego artystycznem i wyobraźnią doskonale, i wydawało owoce obfite, uznawane w całej rozciągłości przez świat spiewacki i krytykę. Rzecz prosta, iż stał się kompozytorem-wokalistą w pierwszym rzędzie, iż pieśń solową czy choralną obrał sobie za główną formę wyrażania się, i że instrumentalne kompozycje pisane na fortepian, kwartet smyczkowy i orkiestrę musiały liczebnie stanąć na drugiem miejscu wobec z wewnątrz idącej konieczności — śpiewania. Ta konieczność kierowała jego ręką, gdy wziął się do pracy nad wydawnictwami zbiorów choralnych, nad układami, nad tłómaczeniami wreszcie tekstów, które dzięki jemu otrzymywały prócz poprawnej prozodji (rzecz wiadoma, że nie przyszliśmy do niej odrazu) także myśl należycie podaną i formę czystą, wolną od swej dawnej trywialności; nie mówiąc o nonsensach, które tępił zarówno dosłownie jak i przykładem swej poważnej i ze ścisłą znajomością języka przedsiębranej pracy.

Kto widział Maszyńskiego, gdy u siebie w domu bierze czynny udział w kwartecie wokalnym a capella złożonym z członków najbliższej rodziny o tyle licznej, że i pewne podwojenia zwłaszcza w żeńskich głosach, mogą wejść w rachubę, ten nie wątpi ani na chwilę, że może to być tylko głównie i przedewszystkiem — pieśniarz. I że typem naczelnym jego myśli muzycznej musi być koniecznie melodja, pielęgnowana niezmiennie, mimo wszystkie ataki, czynione przez bieżący modernizm, który zresztą jak wiadomo, nie umie sobie dać rady z muzyką wokalną w tym stopniu, jak ją sobie dał z instrumentalną. Liczne pieśni solowe, a między niemi cykl „Nowe latko“ do słów Konopnickiej i „Jasełka“ do słów tejże wykonywane także scenicznie w układzie na chóry, sola i orkiestrę (Warszawa, Lwów, Poznań i Berlin) dostarczają niezbitych dowodów, iż Maszyński to melodysta, który tem samem jednakże jako kompozytor chórów musi być i polyfonistą, o melodyjne i interesujące prowadzenie każdego głosu

dbającym gorliwie. Nie wyklucza to oczywiście i rozszerzenia widnokręgów harmonicznych, w których odbija się wpływ nowoczesnych prądów lekkim refleksem przynosząc ze sobą zwroty bogatsze i nowsze.

Oprócz duetów, tercetów i chórów, oprócz kantat („Sienkiewiczowska“, wykonywana w Warszawie, Krakowie, Siedlcach, Smoleńsku i Petersburgu i „Szopenowska“ w Chicago) oprócz utworu „Cyganie“ na tenor chór i orkiestrę, napisał Maszyński sporą ilość utworów instrumentalnych, a mianowicie na fortepian: Trzy utwory liryczne (Simrock) Polonez dawnej daty, Allegro di Sonata, Oberek, Minuetto, etc. na skrzypce z fortepianem Sonatę (nie wydana) na kwintet smyczkowy Kołysankę (Leuckart) na kwartet smyczkowy Warjacje, na orkiestrę 3 wielkie mazury, Intratę, Elegję (Poemat symfoniczny) i Scenę wiejską, a nadto muzykę do dramatu „Boruta“.

Powracając jeszcze do pieśni między któremi „Serce pęka mi z bolu“, „Zapóźno“, lub „Pieśń Majumy“ ustaloną swą sławę mają, trudno się wstrzymać od przytoczenia pięknej oceny „Nowego latka“, jaka wyszła z pióra Zygmunta Noskowskiego.

„Już to samo — powiada twórca „Stepu“ o tych pieśniach — że szereg ślicznych obrazków, wyszłych z pod pióra znakomitej poetki, stanowi zamkniętą w sobie całość, nadaje podkładowi muzycznemu pewną jednolitość nastroju. Widoki i życie sielskie pełne uroku i spokoju, tchnienia wiosny, przylot ptaków wędrownych, koszenie łąki zasianej wonnem kwieciem, pochód z Maikiem, lub Gwiazdą trzechkrólową, oto jest szereg wrażeń, czerpanych z naszej niwy i skrystalizowanych w wierszu barwnym, a pełnym prostoty i płynącym swobodnie, niby krynica wód przeczystych.

Sympatyczny twórca podkład muzyczny zastosował trafnie do tych cudnych poezji, nadając wszystkim swym pieśniom piętno sielskie, trzymając je w nastroju spokojnym, a chociaż czasami tęskna w nich nuta zadźwięczy, to i w tych żałosnych odgłosach nie spotkasz się ze zgrzytem niezadowolenia, lub zwątpienia. Dlatego też całość sprawia nader miłe wrażenie, potęgujące się jeszcze tem, że we wszystkich 16 pieśniach melodje przesiąknięte są swojskością, która aż pachnie naszemi łąkami i gajami. To stanowi najpierwszą zaletę „Nowego latka“, do których przyłączają się jeszcze: płynność melodyjna, opracowanie towarzyszenia staranne i zajmujące, a niezbyt trudne, oraz forma urozmaicona i zaokrąglona“.

Ale nie na tem koniec licznych prac Maszyńskiego. Zamiłowanie bowiem do pedagogji, trzeźwy pogląd na potrzeby naszego świata spiewackiego, dały pobudkę niestrudzonemu pracownikowi sztuki polskiej do napisania nadto jeszcze: „Szkoły chórów“, „Spiewników szkolnych“ i „Cwiczeń“. Są to prace, w których powaga artysty i zmysł obserwacyjny zawodowca połączyły się w całość pełną wartości i znaczenia.

Rzeczą nad wyraz wdzięczną, byłoby po wyliczeniu artystycznych wysokich zalet dyrektora „Lutni“ warszawskiej, nakreślić jeszcze dokładny konterfekt jego charakteru osobistego. Ale na to ramy szkicu nie pozwalają. Zmieścić się w nich musi tylko kilka najprostszych linij, zarysowujących sympatyczną jego pogodę usposobienia, jego szczerość i prostotę, prawość i zacność, za którą cenić go wysoko umieją i kochać, wszyscy, co się raz zbliżą do niego.

Szkic ten, daleki zresztą od ścisłej i krytycznej oceny, należącej się zasłużonemu i poważnemu muzykowi w przyszłości, ma za zadanie podobnie jak i inne, utrzymywać świat nasz muzyczny w nieustannej ewidencji tych wybitnych jednostek naszych artystycznych, których działalność powinna być nieustannie przedmiotem uznania i ogólnej czci.

st. n.

O DZIENNIKARSKIEJ KRYTYCE MUZYCZNEJ.

III.

Mówiąc o niezależności, w wysokim stopniu pożądanej dla zapewnienia krytyce ruchów swobodnych i należytej powagi, wkraczamy już w zakres obowiązków. jakie ma społeczeństwo wobec tejże krytyki. Stanowisko niezależne powinno jej być zabezpieczone przez pracodawców.

Jak dotąd, redakcje naszych pism codziennych same nie zdają sobie sprawy z tego dokładnie, ile czasu potrzebuje referent muzyczny, jeżeli urząd swój sprawować ma sumiennie i jak wielki bywa nakład pracy u tych, którzy zadania swego nie biorą powierzchownie. Bo zapomnieć nie wolno o tem, że tu nie idzie jedynie o same tylko obejście wszystkich sal wieczorem i wysłuchanie wszystkich produkcyj, i nie o napisanie sprawozdania z wieczora na ranek lub na południe, lecz o to, że referent muzyczny powinien na produkcję przychodzić świeży i zdolny do odbierania wrażeń, a ponadto jeszcze i przygotowany należycie, aby nie stawać przed żadnym utworem bez uświadomienia całkowitego z czem i z kim ma do czynienia. Zapewne, że muzyk z literaturą obeznany. nie spotyka się tak łatwo z rzeczami obcemi sobie, najbieglejszy jednak. całej literatury nie ma w pamięci, a zresztą koncertów bez nowych rzeczy, wobec których obowiązki ustalić się jeszcze nie mogły, niepodobna sobie pomyśleć.

Praca referenta muzycznego przy większej ilości przedstawień i koncertów — Warszawa dostarcza już tej maksymalnej ilości, a może i przekracza ją nawet — jest duża i uciążliwa. Dlatego to redakcja powinna to przewidzieć, i zarówno we własnym, jak w interesie sztuki i czytającej publiczności, dać swemu referentowi muzycznemu stanowisko wykluczające z góry wszelkie inne posady, a nadto zapewnić mu wszystkie udogodnienia, bez których krytyk wykonywać nie może swej pracy.

I tak w pierwszym rzędzie powinien mieć stałe miejsce w operze, ażeby swobodnie każdej chwili mógł słyszeć nie premierę tylko, wznowienie lub występ gościnny, lecz każde przedstawienie, chociażby to było setne i któreś przedstawienie „Pajaców“ i „Cavalerii“, bo chcąc mieć pojęcie o prowadzeniu opery w całości, i takich rzeczy nie może z pod kontroli swej usuwać. W warszawskiej operze tego zwyczaju niema. Referent muzyczny otrzymuje od dyrekcji zaproszenie (z oznaczonym numerem fotelu) na te przedstawienia, które dyrekcja uważa za godne osobnych zaproszeń (idzie tu być może głównie o pomoc prasy dla powodzenia utworu) pozatem posiada stale t. zw. passe-par-tout, na które przyszedłszy do teatru na przedstawienie zwykłe, może dostać miejsce lub nie. Referent muzyczny otrzymuje zwyczajnie miejsce w jednym z pierwszych rzędów; wygląda to niby na atencję dla jego urzędu. w gruncie jednak rzeczy nie ma żadnego sensu, bo są to miejsca dla publiczności lubiącej się pokazywać, a nie słuchać i patrzeć. Krytyk zaś powinien słuchać i oglądać przedstawienie z punktu jaknajlepszego, nie może siedzieć tuż przy wielkim bębnie orkiestry i przy instrumentach dętych, musi też całą scenę mieć przed oczyma, a nie zezować okiem za kulisy. Czyżbo nie idzie tu o wrażenie całkowite, jeżeli ocena ma wypaść słusznie?

A jeżeli o słuszności oceny mowa, to nasuwa się tu również pytanie, jak można żądać od krytyka, ażeby jednego wieczora zdawał sprawę z dwóch widowisk lub koncertów, odbywających się równocześnie? Dzieje się przez to niejedna krzywda wykonawcom a niemniej i całości produkcji, bo niema prawie artysty, któryby równy był we wszystkiem, usłyszawszy go zatem w słabszej chwili a pominąwszy silniejsze, bardzo łatwo można wydać sąd niesprawiedliwy.

Z tych samych powodów, referent muzyczny powinien mieć wstęp na próby nowych lub wznawianych utworów. Przy dzisiejszej muzyce skomplikowanej

zarówno dla wykonawców jak i dla słuchaczy, powinno się przychodzić na premierę operową, czy na pierwsze wykonanie każdego większego utworu koncertowego z odpowiedniem przygotowaniem. Niezbędności udziału referenta muz. w próbach (rzecz prosta zupełnie biernego) dały wyraz zagraniczne pisma muzyczne niejednokrotnie i z pewnością postulat ten przeprowadzą.

W ogóle przykładem dla ustroju tych stosunków u nas, muszą być wielkie środowiska artystyczne zagranicy, a zwłaszcza niemieckie; w Niemczech bowiem stosunek krytyka do sztuki i artystów, do publiczności i instytucyj koncertowych, uregulowany jest najlepiej i dzięki temu, nigdzie może stanowisko jego nie jest tak wielką otoczone powagą jak tam. Do pism codziennych większych czy mniejszych, wchodzą na to stanowisko ludzie pierwszorzędnych zdolności, wykształceni i ukwalifikowani całkowicie, otrzymują ze strony redakcji wszystkie warunki niezależnej pracy i wszystkie udogodnienia ze strony instytucyj. Rzecz prosta, że mając taką perspektywę, niejeden młody człowiek obiera sobie krytykę muzyczną jako zawód, przysposabia się i kształci specjalnie do niej.

U nas do tego nie doszło jeszcze: stosunku krytyka do całego środowiska, w którem działa, zadowalającym nazwać nie można, czego wina leży zapewne jak zawsze po obu stronach. Instytucje nasze publiczne jak opera, filharmonja, konserwatorja, szkoły i inne, odnoszą się do krytyki w gruncie rzeczy z nieufnością, a już i z niechęcią napewne jeżeli krytyka nie zajmuje wobec nich stanowiska bezwzględnie przyjaznego. Znaleźć w tym świecie jednostkę uznającą swoje niedostatki a jednocześnie i cudze zalety — niewątpliwie można, należą te jednostki wszakże do rzadkości. Świat operowy zwłaszcza, a w szczególności rdzeń tego świata, uważający się za nienaruszony, bywa z reguły silnie konserwatywny, wierzy niezachwianie w tradycję i zasadniczo nowości nie lubi. Każdą też uwagę krytyki, skierowaną ku jakimś głębiej wnikającym zmianom, bierze za cios wymierzony i przeciw autorytetowi swemu i przeciw zajmowanej pozycji, stąd więc i postawa niechętna albo nawet lekceważąca, jeżeli oczywiście poza konserwatyzmem i tradycją są jakieś — plecy. A rolę „pleców“ w dzisiejszych stosunkach odgrywa ta część publiczności, która nie stanąwszy sama na wyższym stopniu kultury, nie umie się wznieść w swych wymaganiach do tych poglądów, które krytyk ze stanowiska swego musi wygłaszać. Plecami są też i organa administracyjne, które z urzędu swego (często źle jednak pojmowanego) bronią nie sztuki, lecz — interesu. I w ten to sposób wytwarza się stosunek trudny do wyrównania, między krytyką a przedmiotem jej obserwacyj i uwag, istniejący na podłożu wiecznej walki idealizmu z materjalizmem, aspiracyj artystycznych i postępowych, z celami codziennego życia i poziomej wygody. Milczący antagonizm tych dwu światów znajduje swój wyraz głównie w tem, że nad uwagami krytyki przechodzi się do porządku dziennego, a nawet często i podkreśla się w dalszym ciągu zarzucone wady z uporem, aby dowieść swej „słuszności“...

Krytyk jednakże obowiązany jest mimo wszystko na raz zajętem stanowisku pozostać i bronić swego idealizmu wytrwale. I w tych to rzeczach dopiero występuje na jaw całe znaczenie taktu. Bo takt ten tylko jedynie może w takich wypadkach stosunkowi krytyki do krytykowanych i formę jakąś kulturalną nadać, i bieg rzeczy ku celom artystycznym z prawdopodobieństwem pomyślnego wyniku skierować.

Z artystami bywa rozmaicie. Jedni krytyk „nigdy nie czytają“ lub „nic sobie z nich nie robią“; inni czytają z zadowoleniem, przyjmując uwagi i nawet zarzuty. Do rzędu pierwszych należą przeważnie ci, których publiczność wyróżnia, chociaż krytyka ze swego stanowiska nie jedno musi im zganić. Gdyby jednakże zaprzestać o nich pisać, z pewnością zaprotestowaliby przeciw temu, godząc się na wszystko raczej, niż na milczenie wobec ich osób

i produkcji. Jeden z wybitnych wirtuozów upewniał mnie, że w t. zw. „karjerze“ tylko ilość zdań i sądów wywiera na czytelników wrażenie a nie ich treść. rozumie się z wyjątkiem wypadków jednomyślnego potępienia. Co do „zadowolenia“ innych artystów, tych. co nie mają powodu uskarżać się na brak lub rodzaj uznania, to nie może być ono przecież nigdy całkowite, gdyż zatruwają im życie pochwały dawane — drugim... A na to już rady niema.

O stosunku publiczności do krytyki była już mowa poprzednio. Czytelnicy chwytają sprawozdania muzyczne z zainteresowaniem nieraz bardzo żywem, zależy to głównie od mniejszej lub większej poczytności utworów literackich tego lub owego krytyka. Niema wątpliwości, że strona ich beletrystyczna stanowi większą część siły przyciągającej i że forma przystępna, pewnym humorem ożywiona decyduje o wrażeniu. Ale i sam przedmiot nieraz w wysokim stopniu interesuje publiczność, zwłaszcza gdy idzie o jakiś występ lokalnej siły, co do której prasa się jeszcze nie wypowiedziała. W kwestjach wątpliwych czytelnik najbardziej zazwyczaj łaknie sprawozdania, bardzo często, aby się przychylić ostatecznie na tę lub ową stroną. Ogólną uciechę wywołuje w takich razach różnica zdań między krytykami, jeżeli zbyt jaskrawo wypadnie. Wydarza się to dość często, ale w wielu razach nie są te wypadki wcale tak zastanawiające, dziwne albo gorszące, jak się to na oko wydaje. Kwestja talentu naprzykład, należy do najtrudniejszych, nawet bardzo poważni pedagogowie i znawcy mylili się nieraz. A chociaż późniejsze pokolenia nie chcą im takich pomyłek przebaczyć i obrzucają ich za to pogardliwemi epitetami. to jednak oni po większej części mieli słuszność i pozostaliby przy niej byli, gdyby w życiu odsądzonej od talentu jednostki nie zaszło coś nieprzewidzianego, co dopiero talent obudziło. Różnica zdań nieraz bardzo nawet krzycząca wydarza się i w wypadkach mniej trudnych do osądzenia, w takich razach widocznie już w grę wchodzi czyjaś niechęć, lub jakieś grube przeoczenie, za które sprawozdawca odpowiadać tylko może.

Ale wątpliwości niema żadnej. że wypadki podobne dałyby się może i zupełnie nawet uniknąć, gdyby stopień ukwalifikowania referentów muzycznych, nie na punkcie wykształcenia zawodowego jedynie, lecz i na punkcie innych poprzednio już wyłuszczonych właściwości moralnych, był wyrównany. Jednym zaś ze środków do uzyskania celu tego skierowanych, musi być i krytyka krytyki, rozumie się nie krętemi drogami, nie z za płotu, nie chyłkiem, nie drwinkami i uszczypliwościami, lecz jasno, uczciwie i z prawdziwą miłością sztuki i bliźniego prowadzona!

St. Niewiadomski.

O NIEZNANĄ OPERĘ ZYGMUNTA NOSKOWSKIEGO.

Z chwilą, kiedy sezony operowe dobiegają do końca, czas zastanowić się nad tem, co ma nastąpić, gdy po wypoczynku letnim powrócimy do dalszej artystycznej pracy.

Wysuwa się tu znowu na plan pierwszy kwestja odświeżenia repertuarów przedewszystkiem dziełami twórczości polskiej, traktowanemi po macoszemu i przeważnie pozostającemi w ukryciu.

Utarło się mniemanie, że nie posiadamy w naszej literaturze muzycznej dosyć utworów operowych, któreby stale i skutecznie repertuar zasilać mogły, ale to mniemanie dzisiaj nie odpowiada już rzeczywistości.

Oprócz oper z doby minionej, z których nawet nie wszystkie jeszcze znalazły dostęp do sceny, powstał w czasach bliższych cały szereg dzieł poważnych „wyczekujących z rezygnacją swojej kolei“.

Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje spuścizna, jaką pozostawił po sobie zmarły w roku 1909 Zygmunt Noskowski.

Na krótko przed śmiercią przedwczesną wykończył on trzecią z kolei

swoją operę, do której treść zaczerpnął z arcydzieła komedjowego Fredry: „Zemsta za mur graniczny“. Choroba nie pozwoliła mu już dzieła umiłowanego zinstrumentować, ale partycja fortepianowa pozostała wykończona do ostatniej nutki. Przegrywał ją autor niejednokrotnie kolegom, żywiąc nadzieję na powodzenie dzieła osnutego na tle tak wybitnie swojskiem.

Gdy Tow. Muzyczne, po śmierci Noskowskiego, zostało właścicielem jego autografów, zaopiekowało się przedewszystkiem tem ostatniem dziełem znakomitego muzyka, dążąc do umożliwienia wystawienia opery na scenie warszawskiej.

Dzięki ofiarności p. Piotra Wertheima można było wkrótce przystąpić do zinstrumentowania „Zemsty“. Zgodnie z wolą rodziny kompozytora komitet Tow. Muz. powierzył tę pracę Adolfowi Guzewskiemu, znanemu już wówczas autorowi opery „Królowa lodowców“.

Pozyskano w ten sposób dla „Zemsty“ szatę, w której ona mogła już ukazać się na widok publiczny. Audycja wyjednana u ówczesnej dyrekcji warszawskiej opery, wobec grona zaproszonych muzyków, dała wyniki jaknajpomyślniejsze. Kapelmistrz Amini przestudjowawszy partyturę orkiestrową w obecności Guzewskiego wydał równie o instrumentacji zdanie bardzo pochlebne. Tu jednak wystawienie nowej opery natrafiło na nieprzewidzianą przeszkodę. Oto w składzie opery warszawskiej nie było wtedy tenora charakterystycznego, któryby mógł się podjąć uciążliwej i odpowiedzialnej roli Papkina. Mówiono jednak: we Lwowie jest tenor Dobosz, dla którego partja Papkina byłaby odpowiednia. To skłoniło komitet Tow. Muz. do przesłania drugiego egzemplarza wyciągu fortepianowego „Zemsty“ dyrekcji teatru lwowskiego. Było to już jednakże prawie na progu wydarzeń wojennych, które odsunęły na plan dalszy wszelkie zadania sztuki, wstrzymując normalny bieg życia.

Przeczekaliśmy złe lata i oto budzimy się z ciężkich snów nanowo. Sztuka polska odzyskała prawo samodzielności i nic zdaje się, nie staje na przeszkodzie, aby wszystkie przybytki stanęły dla niej otworem. Jest to pora odpowiednia, aby znane sceny operowe przypomniały sobie o istnieniu nieznanej dotąd szerszej publiczności opery pierwszorzędnego kompozytora polskiego i oddały hołd pamięci tyle zasłużonego muzyka. Samo nazwisko Noskowskiego wystarcza, aby jego „Zemsta za mur graniczny“ budziła jaknajżywsze zainteresowanie, nie mówiąc już o tem, że wystawienie tej opery jest obowiązkowem spłaceniem długu wdzięczności dla człowieka zapisanego tak zaszczytnie na kartach dziejów muzyki polskiej.

Mamy obecnie trzy opery czynne: w Warszawie, Lwowie i Poznaniu. Na wszystkie ten moralny obowiązek spada w jednakowej mierze. Stolicy wszakże przedewszystkiem przystoi dać dobry początek, gdy zwłaszcza posiada ona teraz i owego tenora, którego z góry na Papkina przeznaczano.

Nie wątpimy też, że nasz apel znajdzie oddźwięk pożądany i opera Noskowskiego już w najbliższym sezonie przedstawi się na scenie w całej swej okazałości.

Sprawa ta staje się z roku na rok pilniejszą, ile że przybywają coraz nowe dzieła autorów polskich, domagające się także z całą słusznością prawa ujawnienia.

Piotr Maszyński.

B. SZARLITT.

„OSTATNIA FALA“.

I.

Brahms i Mahler spędzając raz wspólnie lato w Ischlu, rozprawiali na przechadzce o przyszłości muzyki. Sędziwy twórca „Niemieckiego Requiem“ starał się przekonać młodszego brata w Apolinie, że muzyka w czasach naszych osiągnęła już swoją ostatnią fazę rozwojową, która skończy się całkowitym zanikiem tej sztuki. W trakcie oży-

wionej dyskusji stanęli obaj nad jeziorem, i wtedy Mahler, uchwyciwszy nagle Brahmsa za ramię, wskazał na falę, uderzającą o brzeg: „Czy Pan ją widzi? Czy Pan ją widzi?“ „Kogo?“ pytał zdziwiony Brahms. — „Ostatnią falę“, odpowiedział Mahler z ironicznym uśmiechem.

Ciekawa ta historyjka przyszła mi na myśl po przeczytaniu wydanej niedawno w Zurychu broszury Walthera Kruga p. t. „*Die neue Musik*“. Autor jej bowiem w zdumiewająco odważnych coprawda, ale na głębokiej znajomości fachowej ugruntowanych wywodach swoich rozstrzyga poniekąd spór, jaki się toczył między Brahmsem a Mahlerem. A rozstrzyga go na korzyść pierwszego, dowodząc na podstawie krótkiej lecz niezmiernie jędrnej i treściwej charakterystyki głównych reprezentantów muzyki nowej, że sztuka tonów zbliża się w zastraszający sposób ku owej „Ostatniej fali“, w którą wierzyć nie chciał Mahler.

Według Kruga, znamieniem charakterystycznem muzyki doby naszej jest całkowity zanik inwencji obok prawdziwej hypertrofji chromatyki.

I w tej to hypertrofji właśnie tkwi zarodek nieuniknionego zmierzchu sztuki tonów. W miarę bowiem dalszego rozrostu chromatyki, zatrą się z czasem i jedyne różnice indywidualne, przejawiające się dotąd jeszcze w stylu każdego kompozytora, aż ostatecznie dojdzie do tego, że nie będzie można już wcale odróżniać dzieł poszczególnych twórców. Muzyka w ten sposób doprowadzona zostanie poprostu do absurdu, co jednakowoż nie będzie bynajmniej winą wyłączną doby naszej, gdyż zaczątki tego procesu rozkładczego ukazują się już o wiele wcześniej, a mianowicie u — Beethovena. Beethoven jest według Kruga pierwszym, u którego wyraźnie daje się spostrzedz jak inwencja traci na sile w tej mierze, w której rozwiązanie symfoniczne pochłania całe skupienie twórcze. - Tematy beethovenowskie są już dziwnie nikłe, prawie że ubogie. Ale Beethoven tworzy jeszcze z ducha muzyki, również i Wagner, pomimo swej wielkiej zależności od słowa, podczas gdy kompozytorowie doby naszej — z wyjątkiem Brucknera i Pfitznera — czerpią niemal wyłącznie z pierwiastków pozamuzycznych, bądź literackich, bądź filozoficznych. Prawie cała muzyka nowa jest też przeto właściwie tylko literaturą z akompaniamentem muzycznym a raczej w przebraniu muzycznem. I tem to tłumaczyć można jedynie cechujące ją zupełne ignorowanie wszelkich prawideł muzycznych, przerażająca trywialność tematów, pokrywana ekscentrycznościami i szczegółami naturalistycznemi, stąd owe szkicowanie akompaniamentu, niepewne basy, bezmyślna harmonika i przeklęte tercje i sekty...

Obok całkowitej zależności od pierwiastków pozamuzycznych znamionują muzykę doby naszej jeszcze dwie cechy stylowe: potoczystość i wielkoważność*). Zarodki pierwszej występują wprawdzie już u Händla w bezmyślnem jego wypełnianiu licznych miejsc — szesnastkami, oraz u Schumanna w jego „niespokojnych figurach“ i powtarzaniach bez końca; właściwym jednak „ojcem stylu potoczystego“ jest Mendelsohn. On jest pierwszym, który „eleganckim ruchem“ umie przesunąć się przez martwe punkty i płytkości, pierwszym który sztukę tonów systematycznie przemienia w igraszkę tonami, który jednem słowem zaczyna — udawać muzykę. Kompozytorowie doby naszej nie zdają sobie nawet sprawy ile mają do zawdzięczenia właśnie temu przez nich tak pogardliwie (epigon!) traktowanemu Mendelsohnowi. A w szczególności Ryszard Strauss, zdziwiłby się zapewnie nie mało, gdyby mu — bynajmniej nie przez złośliwość! — wykazano, jak często by-

*) Krug mówi o „płynności“ stylu (flüssiger Stil) i o „napuszystości“ (bombastisch), jeżeli intencje autora jednakże mają być zrozumiałe bodaj częściowo w zastosowaniu Mendelsohna i Griega, to muszą być nieco odmiennie wyrażone. (Przyp. Red.).

wa bardziej „mendelsonowski aniżeli sam Mendelsohn".

Jeszcze więcej zaś niż Mendelsohnowi, zawdzięcza muzyka nowa — Griegowi, on to bowiem pierwszy zaczął drobnostce nadawać pozory wielkiej wagi. Wszystko, co stanowi istotę „nowoczesności" w muzyce, w nim już jest niejako „przygotowane". W twórczości jego występuje już najwyraźniej owa całej plejadzie kompozytorów doby naszej właściwa niemoc formalnego ukształtowania większej całości. A od niego bierze także swój początek, zastępywanie rażących braków całości, pięknemi szczegółami. I on to właśnie odkrył ową wielkoważność, która z czasem stała się właściwą „atmosferą" muzyki doby naszej. W tej atmosferze, będącej „atmosferą pracowni", proces rozkładczy sztuki tonów postępuje w zastraszający sposób naprzód. Dzięki niej nowocześni „wielcy symfonicy" doszli już szczęśliwie do tego, że zamiast wielkiego przetworzenia, tworzą szereg małych, rozprószonych po różnych częściach całości przetworzeń, tak że wkońcu cała symfonja jest właściwie tylko jednem wielkiem przetworzeniem. A Reger osiągnął pod tym względem „rekord" najwyższy, rozpoczynając „przetworzenie" już od pierwszego taktu. Zdaniem Kruga, Reger przejdzie też do potomności jako ten, który muzykę doprowadził do absurdu, gdyż jego utwory są już tylko dla oka: można je czytać, ale nie słuchać.

(Ciąg dalszy nastąpi).

LIST Z POZNANIA.

Maj, w tym roku nietylko wesoły i uśmiechnięty jak być powinien. lecz zupełnie nadprogramowo upalny jeszcze w dodatku, nie przeszkodził sezonowi koncertowemu i operowemu, który niezbyt może bogaty ale dość ruchliwy, przyniósł nam kilka ciekawych produkcyj, podnosząc ogólną atmosferę duchową o parę stopni wyżej, w regiony idealizmu, którego bardzo nam brak w czasach dzisiejszych.

Pan Franciszek Łukasiewicz młody pianista z Małopolski przywiózł ze sobą tego idealizmu sporo, więcej może niż realnych. podstawowych czynników sztuki pianistycznej. Muzyka romantyczna odpowiada mu widocznie najlepiej, Schubert i Szopen otrzymują od młodego pianisty tę niezbędną ilość ciepła i poezji, bez której nie wolno ich wyprowadzać na estradę. Beethoven jest także w znacznej już mierze romantykiem, ale Sonata patetyczna wymaga właśnie dla swego „patosu" linij klasycznych, tych zaś ręka koncertanta nie kreśli z wystarczającym spokojem, którego na ogół p. Łukasiewiczowi potrzeba, aby się rozwinął w pianistę zupełnie opanowującego sztukę odtwórczą.

Piękna myśl wzniesienia pomnika Stanisławowi Moniuszce w Poznaniu, była dla tutejszego stowarzyszenia spiewackiego „Halka" bodźcem do urządzenia koncertu, którego główna atrakcja leżała w wykonaniu „Mildy", kantaty mitologicznej na chór mieszany i sola z towarzyszeniem fortepianu Szkoda, że utwór nie mógł być wykonany z towarzyszeniem orkiestry, co jednak brakiem jedynym nie było, gdyż i na punkcie solistów pozostawiała „Milda" sporo do życzenia. Wykonanie jej nasuwa niejedną poważną refleksję, a chociaż tu idzie o rzeczy wiadome i tysiąc już razy powtarzane, to jednak wstrzymać się trudno, aby młodych spiewaków występujących na estradzie nie ostrzedz, iż uczyć się dużo powinni dokładnie i starannie, zanim przystąpią do produkcyj publicznych. Bez pracy i nauki nie posiadałby świat spiewacki nikogo, chociażby głosy Patti lub Carusa pojawiać się miały codziennie.

A urzeczywistnić naukę bez wyjazdu zagranicę, będzie można w przyszłości jak się zdaje z wszelką łatwością. Bo Poznań otrzyma niebawem obok konserwatorjum istniejącego, jeszcze i Akademję muzyczną, której kierownikiem ma zostać Henryk Opieński. Akademja ta ma być połączona

ze szkołą muzyczną średnią i ze szkołą dramatyczną. Że zaś Konserwatorjum istniejące dotąd umiało zgromadzić cały szereg dobrych sił nauczycielskich, dzięki czemu cieszy się ogólnem uznaniem, przeto uskarżać się na brak uczelni Poznań nie będzie miał prawa, mając aż dwie muzyczne instytucje naukowe.

O zasługach kulturalnych dyrekcji opery tutejszej była już mowa w liście poprzednim. Dodać więc jeszcze tym razem należy, iż wystawieniem „Pajaców“ złożyła dyrekcja nowy dowód swej pomysłowości, nie dlatego, rzecz prosta, iż w ogóle zwróciła się w wyborze do tej ogranej już na całym świecie nierozłącznej towarzyszki „Cavalerii“, lecz dlatego, iż wystawiła ją w sposób bardzo oryginalny, wprowadzając całe *mise en scene* zupełnie odmienne, nietylko duchem modernistyczne, lecz nowe jako obraz sceniczny, barwny i wysoce zajmujący. Zainteresował też publiczność i występ pani Krasińskiej-Rudnickiej w partji Neddy. Obok „Pajaców“ pojawiło się Moniuszki „Verbum nobile“ z chórami wyćwiczonemi wybornie, co również na podkreślenie pochlebne zasługuje. (+)

NOWA KSIĄŻKA O SZOPENIE.

Znany polski publicysta Bernard Szarlitt wystąpił z nową monografją napisaną w języku niemieckim i wydaną u Breitkopfa i Härtla, zatytułowaną „Chopin“. O książce tej, ostatniej, jaką po Jamesie Hunekerze i Adolfie Weissmanie napisano, umieszcza *N. Fr. Presse* obszerne sprawozdanie pióra dr. Juljusza Twardowskiego, byłego ministra dawnej „Galicji“, którego kwalifikacje muzyczne i literackie w kołach artystycznych dobrze są znane, a więc i zdanie o nowej publikacji godne będzie uwagi. Pozwalamy sobie je przytoczyć, zaciągając tem samem u autora recenzji dług wdzięczności, z powodu bowiem, że książka dotąd rąk redakcji nie doszła, tylko zapożyczając się, możemy jej ocenę podać.

„Praca Szarlitta nie jest bynajmniej pokłosiem literackiem“ — powiada na wstępie Dr. Twardowski — „Od doświadczonego badacza sztuki oczekiwało się książki, któraby poetycki i narodowy żywioł muzyki szopenowskiej należycie oświetliła, bez pozostawiania w cieniu czysto muzycznej strony jego twórczości, a nawet z uwypukleniem jak najsilniejszem natury jej na wskróś fortepianowej, którą cudowne zespolenie osobowości, nacjonalizmu i wszechświatowości genjuszem uczyniło. Bo język Szopena był jaknajosobistszym polskim, a mimo to całemu światu zrozumiałym“.

„To postawienie Szopena pod kątem widzenia historji muzyki powiodło się autorowi bardzo dobrze, wyprowadza go bowiem z jej przeszłości i wprowadza w przyszłość w zupełnie logiczny i trafnie obmyślany sposób“. W dalszym ciągu streszcza Dr. Twardowski genezę twórczości Szopena, jak ją określa autor, twórczości wychodzącej od Bacha a idącej przez Mozarta ku — Wagnerowi i szkole nowoczesnej. Łączność tę widzi autor w nokturnach Szopena, z których przyszły „Tristan“ przeziera*).

„Do najszczęśliwszych pomysłów autora — mówi dalej Dr. Twardowski — należy nazwanie Szopena „wychodowanym genjuszem fortepianu“, gdyż istotnie był on kwiatem kultury tego instrumentu rozpowszechnionej w Polsce ponad wszystkie inne. Fortepian musiał się stać jedynym środkiem jego wyrazu“.

W drugiej połowie swej recenzji powtarza Dr. Twardowski treść książki, zgadzając się z autorem w poglądach na stosunek twórczości Szopena do przebiegu życia jego w Paryżu, a zwłaszcza spraw jego serca, w których osobistości Konstancji Gładkowskiej, Delfiny

*) Na łączność Szopena z Wagnerem, a w szczególności z Tristanem zwrócił pierwszy uwagę Dr. Leichtentritt, jak się zdaje pod wpływem M. Karłowicza. P. r.

Potockiej, Marji Wodzińskiej i p. George Sand występują. Złożywszy książce należyte uznanie, Dr. Twardowski zapytuje: któż napisze nową? Bo Szopen jeszcze wiele pozwala o sobie powiedzieć.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Z powodu braku miejsca odkładamy artykuł prof. Neuhausera o „Ruchu muzycznym“ we Lwowie do następnego numeru.

Zjazd muzyków polskich zapowiedziany na pierwsze dni listopada b. r. w Warszawie jest przedmiotem nieustannych obrad komitetu organizacyjnego, odbywających się w Towarzystwie muzycznem pod przewodnictwem Henryka Melcera. Zajęcie wśród członków Komitetu bardzo żywe, wróży dla Zjazdu horoskopy jak najpomyślniejsze.

Opera warszawska rozpoczęła już ferje letnie, wskutek czego studja nad operą d'Alberta „Zamarłe oczy“ pod kierownictwem Dr. Artura Rodzińskiego zostały przerwane, a interesujące dzieło kompozytora „Nizin“ ukaże się dopiero w następującym sezonie.

Teatr polski wystawia komedję Moliera „Mieszczanin szlachcicem“ z muzyką Karola Szymanowskiego umyślnie napisaną. Jak wiadomo, kompozytorem z którego muzyką komedję tę wykonano na pierwszem przedstawieniu, był Jan Baptysta Lully w r. 1680. W dwieście lat przeszło później Ryszard Strauss dopisał do niej swoją „Ariadnę“, którą jednakże następnie przerobił na operę samoistną, obywającą się zupełnie bez Molierowskiej komedji.

Gościnne występy p. Jadwigi Dębickiej w operze warszawskiej odbyły się z powodzeniem. Artystka okazała się niezrównaną jako Gilda w „Rigoletto“ i jako Konstancja w „Uprowadzeniu“. Poza sympatyczną primadoną wiedeńskiej Volksopery, dała się słyszeć na scenie warszawskiej p. Maryla Gembarzewska w „Walkirji“ i „Żydówce“, oraz p. Margot Kaftalówna w „Tosce“ i w „Aidzie“. Występ tej artystki w „Giocondzie“, podobnie jak i p. Skwareckiej w „Tosce“ nie przyszedł do skutku z powodu przerwy, jaka położyła kres sezonowi wcześniej niż było zapowiedziane.

Nowi kapelmistrze. Dyrekcja opery warszawskiej zaprosiła p. Piotra Stermicza do objęcia batuty i zawarła z nim umowę, która definitywnie wejdzie w życie w przyszłym sezonie. Dr. Rodziński został już zaangażowany i przeniósł się ze Lwowa do Warszawy.

Jerzy Lalewicz zaproszony przez Akademję muzyczną w Berlinie, objął tamże profesurę i opuszcza w następstwie tego swe dotychczasowe stanowisko we Lwowie.

Z dziedziny opery zagranicą. „Lodoletta“ opera Mascagniego weszła dnia 9. kwietnia na scenę wiedeńskiej Volksopery z p. Dębicką w roli tytułowej a p. Stermiczem jako dyrygentem. Ostatnie to dzieło sceniczne Mascagniego, zdaniem krytyki wiedeńskiej, wykazuje zupełny upadek sił szczęśliwego niegdyś twórcy słynnej „Cavalerji“. Ani pomysłowość, ani faktura, nie stoją na wyżynie średnich chociażby wymagań. Nic też dziwnego, że wykonawcy nie zdołali uratować premiery od zupełnego fiaska, mimo, że zdaniem ogólnem, zarówno p. Jadwiga Dębicka świetna przedstawicielka tytułowej partji jak i pp. Kubla i Fleischer mieli spełniać swe zadanie w sposób wysoce artystyczny. Przedstawieniu nie brakło intermezza, tym razem przez publiczność zaaranżowanego, oznaki bowiem zadowolenia, wcale zresztą nie przesadne, spotkały się z bardzo silnym protestem ze strony malkontentów. „Kobieta bez cienia“ R. Straussa ukazała się poraz pierwszy w Berlinie dnia 18. kwietnia w Opernhauzie pod dyrekcją Leona Blecha. Włoskie stagione w Volksoperze wiedeńskiej rozpoczęło się z końcem kwietnia b. r. a kończy się z początkiem czerwca.

Na programie są następujące opery „Mefisto“ Boity, „Madame Butterfly“, „Bohême“ i „Tosca“ Pucciniego, „Rigoletto“, „Aida“ i „Otello“ Verdi'ego, wreszcie „Pescatori di perle“ i „Carmen“ Bizeta. Orkiestra Volksopery pozostaje na czas występów włoskich gości, tylko dyrygenci włoscy przybędą: Gianelli, Sigismondo, i Lucon. Równocześnie dyrygent tejże opery p. Stermich udał się do Warszawy wraz z żoną swoją p. Jadwigą Dębicką na gościnne występy. Opera Fr. Schrekera „Poszukiwacz skarbu“ została wykonana w Stuttgardzie. Sprawozdawca Gazety frankfurckiej tak o niej pisze: Poza szeroko i wysoko wzniesioną konstrukcją wagnerowskiego dramatu muzycznego, wyrzeźbił Schreker to dzieło z całą zręcznością właściwą sobie, z prawdziwego, prosto i zdrowo wyrosłego a dostatecznie odleżałego drzewa romantycznej opery, co to i dramatycznem życiem i rozlewną liryką przepełniona, zmusza niejako kompozytora do zachowania dawnych form sztuki. Za temi formami Schreker poszedł tym razem posługując się zresztą przy artystycznej swej robocie najdelikatniejszemi narzędziami nowoczesnej techniki dźwięku i układu. Było to zapewne powodem także i sukcesu zewnętrznego“...

W Wiedniu wystawiono w maju b. r. po raz pierwszy dwie opery Weingartnera: „Szkołę wiejską“ tekst według podania japońskiego i „Mistrza Andrzeja“ tekst według komedji Geibla. Pierwsza z tych rzeczy osnuta na tle tragicznej historji ojca, który własne zabija dziecko z miłości dla dynastji, wywarła silne wrażenie. Druga, opera komiczna ze świata renesansu florentyńskiego, nie przemówiła do publiczności z tą siłą co tamta. Wykonanie w Wielkiej operze wiedeńskiej miało być doskonałe, krytyki chwalą obie premiery z kurtuazją należną kompozytorowi.

List do — Beethovena. Wiedeń w nędzy bezgranicznej pogrążony, nie stracił dotąd jeszcze sławnego swego humoru. Świadczy o tem następująca, w świecie muzycznym krążąca powiastka:

W ręku listonosza znalazł się pewnego poranka list, zaadresowany: „An den Wohlgeborenen Herrn Ludwig Beethoven, Professor am Konservatorium Wien, IX Schwarzspanierstrasse 15 I. Stock“. Stosownie do przepisów, listonosz zaopatrzył to pismo uwagą, iż „Adresat na Szwarzspanierstrasse 15 obecnie nieznany, ale że przed 92 laty mieszkał tu niejaki Ludwik Beethoven, i zmarł w r. 1827 — zwrócić się do Konserwatorjum III/3“. List dostał się w ten sposób w posiadanie muzyków, którzy treść jego do wiadomości przyjęli, nie zachowując jej samolubnie ku swojej jedynie uciesze. Bo oto jakiś ojciec szesnastoletniej córeczki chcąc ją „u dobrego muzyka na scenę należycie wykształcić“ udaje się do „prof. Beethovena“ z prośbą o lekcje, motywując to całkowite zaufanie swoje, upodobaniem, jakie znalazł w operach p. profesora. A ponieważ żyje w zamożności — przeto nie waha się ofiarować 200 koron za godzinę!... Ortografja i styl, świadczą obok zadokumentowanej hojności, wymownie o tem, że ponętna propozycja wychodzi od któregoś z licznie we Wiedniu osiedlonych, prowincjonalnych paskarzy, co to jesze ongi przed wojną nad Dunajem gościnę znaleźli. Jakże by też przydało się było mistrzowi za życia, z kilkoma takimi paskarzami mieć do czynienia; nie byłby zmuszony nakładcom dać się wyzyskiwać, ani ciężkich walk z losem przebywać.

Nowy Kubelik. Czesi mają widocznie przywilej dostarczania światu wirtuozów skrzypcowych, bo oto pojawia się nowa znakomitość, której imię W a z a P r z i h o d a, a pochodzenie — czecho-słowackie. Losy młodego wirtuoza są ciekawe z tego względu, że z ojczyzny swej wyszedł jako skromny, bez znaczenia 20-letni skrzypek, poszukujący zarobku w kawiarniach, wypłynął zaś na widownię we Włoszech, gdzie wszakże na początku prowadził żywot również w zupełnym niedostatku. Sława jego rozpoczęła się tu od występów w kawiarni Biffiego w Medjolanie, gdzie publiczność tak gorąco za-

częła go przyjmować, iż w końcu muzycy musieli uwagę nań zwrócić. Słynny Toscanini usłyszawszy go, orzekł, iż Paganini zapewne grał równie dobrze, lepiej jednakże nie, bo byłoby to już rzeczą wprost niemożliwą. Naturalnie, że od tej chwili Przihoda stał się znakomitością pierwszej klasy, a agenci zaczęli go sobie wydzierać. Sale koncertowe Medjolanu, Rzymu i Genuy rozbrzmiewają nieustannie dźwiękiem jego instrumentu i oklaskami rozentuzjazmowanej publiczności. Korespondent wiedeńskiego „Kurjera muzycznego", z którego czerpiemy tę wiadomość, po usłyszeniu go w Rzymie w teatrze Quirini zauważył, iż Przichoda istotnie w utworach Tartiniego i Paganiniego jest nieprześcigniony, lecz że w klasycznej muzyce przy całem mistrzowstwie techniki, brak mu należytego jej ujęcia.

Ameryka angażuje słynnych europejskich dyrygentów, jak to dawniej przed wojną bywało. Do Buenos-Ayres udaje się we wrześniu Ryszard Strauss na dwa miesiące w celu wystąpienia z pałeczką dyrygencką w 20 koncertach orkiestrowych. Podobnie został zobowiązany i Feliks Weingartner a z nim wraz i Lucylla Weingartner-Marcel znana spiewaczka.

Szwajcarja zaczyna brać żywszy udział w życiu muzycznem niż kiedykolwiek. Kompozytor Doret wyjechał do Włoch i w Rzymie ma zamiar zaprodukować cały szereg utworów szwajcarskich kompozytorów.

W Paryżu zawiązali studenci uniwersytetu „Cercle musical" pod protektoratem rektora Sorbonny, a prezydenturą honorową Gabryela Faurego. Co tygodnia odbywać się mają produkcje muzyki orkiestralnej i muzyki kameralnej, w których brać będą udział wyłącznie studenci, ponadto członkom „Cercle musical" przysługiwać będzie prawo uczęszczania na wszystkie wielkie koncerty symfoniczne paryskie.

Z Monachjum. Sezon letni w Prinzregenten-Theater ma być w tym roku na nowo, po dłuższej pauzie otworzony. W mieście tem zawiązało się „Towarzystwo ku pielęgnowaniu muzyki ludowej", w celu oczyszczenia popularnej muzyki ze wszystkich naleciałości ulicznych, wielkomiejskich i uchronienia tejże od zgubnego wpływu operetki i kabaretu.

W Buda-Peszcie wstępuje Eugenjusz Hubay na stanowisko dyrektora krajowej Akademji muzycznej po Dohnanjim; kierownikiem zaś opery został zamianowany Emil Abrányi.

Sursum corda. Pod tym tytułem ukazała się niedawno symfoniczna uwertura Eryka Korngolda po raz pierwszy wykonana na jednym z wiedeńskich koncertów pod batutą kompozytora. Przy tej sposobności wykonano i trzy małe międzyakty do „Wiele hałasu o nic" utworu młodego kompozytora. Znalazły one również przyjęcie jaknajlepsze.

Niech będzie, jak bywało! Cała prasa wiedeńska występuje ostro przeciw faktowi, że miasto Wiedeń pozwala sobie odebrać Franciszka Schrekera, który z profesora tamtejszej Akademji zostaje obecnie dyrektorem Akademji w Berlinie i już z dniem 1. sierpnia do Berlina na stałe się przenosi. „Wiedeń — powiadają pisma — lubi się zawsze przechwalać przeszłością i wielkiemi imionami Haydna, Mozarta, Beethovena i Schuberta, których egzystencją nigdy się zaopiekować nie umiał. Powtarza się to obecnie znowu, zgotował bowiem wprawdzie sukces artystyczny Schrekerowi, ale nie uczynił nic, aby go w odpowiedni sposób z miastem związać". Nie sam jednak Wiedeń na ten zasłużył zarzut, bo zupełnie analogiczny wypadek zachodzi w Monachjum z Hansem Pfitznerem, o którego utrzymanie w Monachjum upomina się osobną odezwą tamtejszy „Hans Pfitzner-Verein". „Miałożby miasto nasze — powiada odezwa — niezmiennie trwać w dawnych swych błędach?"

Podatek muzyczny. Towarzystwo autorów, kompozytorów i nakładców powzięło zamiar nie pobierania nadal tantiem tylko w miejsce tychże

podatku doliczanego w drobnej kwocie 10—20 halerzy do ceny każdego biletu na koncert.

Janko-klawiatura po śmierci wynalazcy swego, nie pójdzie ostatecznie w zapomnienie. O losach jej myśleć na nowo zaczyna towarzystwo zawiązane niegdyś dla robienia propagandy postępowej klawiaturze. Jak się okazuje, towarzystwo to istnieć nie przestało.

Nadreńskie festywale muzyczne niegdyś przez Roberta Schumana wprowadzone i sławne na całą Europę, po dłuższej pauzie wojną spowodowanej podjęte mają być na nowo, a pierwszy cykl koncertów ma się odbyć w Akwisgranie pod dyrekcją Schwickeratha.

Popularne przedstawienia. W teatrze Ronachera we Wiedniu będą urządzane w południa świąteczne ludowe spektakle operowe, w których brać będą udział artyści „Ludowej opery" i artyści „Państwowej opery". W redutowych zaś salach Burgu będą dawane opery kameralne pod dyrekcją Ryszarda Straussa.

Widowiska w Bayreucie stały się przedmiotem układów między domem u Wagnerów a rządem bawarskim, który w celu podniesienia ogólnego ruchu pragnie je wskrzesić.

Kongres muzyczny międzynarodowy ma się odbyć w jesieni w Brukseli.

„Piramidy". Taką nosi nazwę opera Piotra Wintera będąca drugą częścią „Fletu czarodziejskiego" Mozarta. Napisana do tekstu Schickanedera, pod wpływem powodzenia „Fletu czarodziejskiego", a wystawiona z powodzeniem po raz pierwszy w r. 1803 we Wiedniu, doczekała się obecnie wznowienia na scenie teatru Akademji we Wiedniu; zainicjował je prof. Franc. Haböck.

Z Medjolanu donoszą nam, że najnowszy utwór Pucciniego „Siostra Angelica" doczekał się wykonania w warunkach dotąd niebywałych. Operę tę odśpiewano mianowicie w klasztorze żeńskim w Vigopolago koło Lucchi, co już z tego powodu jest rzeczą zastanawiającą, że temat jej wcale nie nadaje się do miějsca świętego. Kompozytor zaznacza jednakże, iż wśród sióstr opera nie obudziła innego uczucia jak tylko czysto chrześcijańskie, słuchały jej widocznie osoby o czystych, pobożnych umysłach. Samo zaś wystawienie tej rzeczy w warunkach tak osobliwych, tłómaczy się tem, że jedna z zakonnic siostra Igenia jest rodzoną siostrą Pucciniego, który w pewnych odstępach czasu obdarza klasztor bardzo hojnie: organy ufundował, zegar i nadzwyczajną grę dzwonów. Trzy jednoaktówki Pucciniego: „Tabarro", „Sour Angelica" i „Gianni Schicci" wystawiono w Neapolu. Autor „Toski" pracuje obecnie nad nowem dziełem, którego treść zaczerpnięto z „Poskromienia złośnicy" Szekspira. — Młody włoski kompozytor Ezio Carussi skomponował i z powodzeniem wystawił operę „Ognie świętojańskie" do tekstu Caviachiolego wziętego z dramatu Sudermana. Lorenzo Perosi zamierza dwa nowe symfoniczne dzieła swoje „Rzeź niewiniątek" i „Noc i dzień" wykonać w Paryżu.

W Paryżu ukazać się ma opera nieznanego dotąd kompozytora Florent Schmitta „Antoniusz i Kleopatra" tekst według Szekspira ułożony przez André Gide'a. Dyrekcja opery liczy na sensację z wystawieniem tej rzeczy.

Feruccio Busoni ma być podobno pozyskany na miejsce Schrekera do Akademji wiedeńskiej, ponadto stara się Wiedeń o zakontraktowanie Arnolda Schönberga jak również Furtwänglera i Löwego na dyrektorów orkiestry symfonicznej. Tymczasem jednak Furtwänglera, jednego z najgenialniejszych dziś dyrygentów wybrała Orkiestra opery w Berlinie jednogłośnie na dyrektora symfonicznej orkiestry w miejsce Straussa.

Kwartet Roségo odnosi w Hiszpanji ogromne sukcesy, ale utwory Schönberga, które stara się wprowadzić, nie znalazły tam najmniejszego uznania.

„Lohengrin“ został po raz pierwszy wykonany w fińskim języku w Helsingfors pod dyrekcją Mikoreya. Tytułową partę spiewał tenor drezdeński Lussman.

W Amsterdamie odbył się w czasie od 6. do 21. maja wielki festywal Mahlerowski. Znany dyrygent tamtejszego „Concertgebouw“ Willem Mengelberg, gorliwy propagator dzieł Gustawa Mahlera zaprosił do współudziału artystów pierwszorzędnych: panie Cahier, Durigo, Förstel, Hoffmann-Onegin, Noordowier, Reidel oraz panów Denijsa, Duhana i Urlusa. Wykonano prawie wszystkie dzieła Gustawa Mahlera, a więc dziewięć symfonji, pieśni solowe, „Das klagende Lied“, „Lieder einer fahrenden Gesellen“, „Kindertotenlieder“ a w końcu „Pieśń o ziemi“.

Uroczystość, z którą połączono dwudziestopięcioletni jubileusz dyrygencki Mengelberga miała — jak podaje korespondent „Signale“ — imponujący przebieg. Muzycy całego świata zjechali się, by uczcić zasługi znakomitego dyrygenta i jego, światową sławę posiadającą orkiestrę, jak też, by usłyszeć dzieła Mahlera w wzorowem wykonaniu.

Oprócz dziewięciu koncertów odbył się też szereg odczytów a prelegentami byli m. i. prof. Dr. Guido Adler i Paweł Stefan z Wiednia oraz Alfredo Casella z Rzymu. Zakończenie festywalu stanowiło uroczyste zebranie wszystkich uczestników, podczas którego nastąpiło odsłonięcie w sali „Concertgebouw“ plakiety Mahlera i Mengelberga. Tamtęż ukonstytuował się „Związek Mahlerowski“ z siedzibą w Amsterdamie, obierając protektorem Mengelberda a prezesem Arnolda Schönberga.

St. Niewiadomski redaktor Gazety muz., profesor Koserwatorjum warszawskiego, objął z dniem 15. czerwca referat muzyczny w codziennem piśmie „Rzeczpospolita“, wychodzącem dwa razy dziennie w Warszawie.

Nuty nadesłane Redakcji. Firma Foetisch Frères (S. A.) w Lozannie nadesłała „Gazecie muzycznej“ następujące kompozycje *E. R. Blancheta:* Barcarole op. 24, Nr. 1 i 2, Sérénade op. 25, Nr. 1 i 2, Sérénade grotesque op. 25, Nr. 3, Prélude op. 26, Nr. 1, 2 i 3.

Poranek popisowy uczenic i uczniów Zofji *Frankowskiej* i Heleny *Moyseowiczowej* odbędzie się dnia 27. czerwca o godzinie 11. przedpołudniem w sali koncertowej Gal. Tow. muzycznego. Czysty dochód przeznaczony na fundusz zapomogowy Polskiego Związku Muzyczno - Pedagogicznego.

NEKROLOGIA.

— Na początku czerwca r. b. zmarł w Warszawie Franciszek Cieślewski, niegdyś pierwszorzędny bohaterski tenor sceny warszawskiej i lwowskiej. Uczeń Ciaffeiego, obdarzony wyjątkową muzykalnością i szczerze oddany sztuce śpiewaczej, był ulubieńcem publiczności zarówno jak i autorów, którzy mu chętnie utwory swoje dedykowali. W ten sposób nazwisko Cieślewskiego łączy się także ze wspomnieniem Moniuszki.

Przez szereg lat Cieślewski był podporą opery polskiej, dźwigając brzemię ogromnego repertuaru; oprócz bowiem talentu posiadał też w wysokim stopniu poczucie obowiązku i godności artysty i nie uchylał się od zadań, jakie mu stawiano.

Nie znał targów o swoją sztukę. Dzielił tryumfy w operach polskich z Dowiakowską, Kwiecińską, Filleborncm, Wasilewskim i innymi z tej epoki.

Zgasł w podeszłym wieku, cofnięty w zacisze życia domowego, zostawiając po sobie pamięć szczerego artysty i człowieka nieposzlakowanej prawości. Ze sztuką umiłowaną nie rozstawał się do ostatka dni i jak ów „Lirnik wioskowy“ Moniuszki „skonał grając na lirze“.

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

Śpiew:

Frankowska Zofia, ul. Akademicka l. 21.
Legade Anna, ul. Domagaliczów l. 2.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Lipiec 1920. Nr. 19. i 20.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

MUZYCY WARSZAWSCY.

II.

Stanisław Barcewicz.

Nieliczni tylko wirtuozi zasługują na miano muzyków odtwórców, a tylko nieznajomość racjonalnych podstaw estetyki muzycznej nie pozwala ogółowi (a także znacznej części krytyki) zdawać sobie sprawę z wartości artystycznych jasno, a osądzać je słusznie. Bardzo też często wykonawcy niepowołani, produkujący jakąś pseudomuzykę bez duszy, bez treści i bez potrzeby, spotykają się wskutek tego z oklaskami i uznaniem. Istnieje jednakże pewien typ wykonawcy, co wszystkich umie wciągnąć w czarodziejskie koło swej mocy, co zarówno elitę jak i szerokie zastępy porywa grą swoją, a tym jest artysta o wielkim temperamencie i wielkim rozmachu, artysta, co siłę posiada „wykrzesywania iskier z duszy słuchacza“ wyrażając się znanemi Beethovena słowami.



Typem tego rodzaju wirtuoza-odtwórcy jest Barcewicz. Talent jego to istna skarbnica wartości artystycznych; nadzwyczajna plastyczność, żywość, bezpośredniość, siła i głębia wyrazu, poezja, planowość i konsekwencja w ujęciu całości kompozycji, wypowiada się fenomenalnie pięknym, nawskróś odrębnym tonem o brzmieniu potężnem, mało równych sobie mającem. Właściwości te brane poszczególnie nie są rzadkością, lecz zespolone w jedną harmonijną całość, są udziałem tylko bardzo wybitnych organizacyj artystycznych. U Barcewicza nie wystąpiły one bynajmniej jako rezultat pracy i doświadczeń późniejszych, jako objaw ostatecznego rozwoju artystycznego w wieku dojrzałym. Rozbłysły one wcześnie w zetknięciu się ze szkołą, były rzeczą wrodzonego talentu, który też w pierwszym rzędzie tłómaczy nam spontaniczność wrażenia, jakie gra jego wywoływa.

„Staś“, dziecko Warszawy, urodzony dnia 16. kwietnia 1858, do konserwatorjum warszawskiego (zdegradowanego wówczas przez rosjan do „Instytutu muzycznego“) wstąpił mając lat 13, przyjęty odrazu do klasy Apolinarego Kątskiego. Zaraz w pierwszym roku pozyskał tu opinię ucznia „niezwykle zdolnego i pilnego“, a jakkolwiek wcześnie i szybko doszedł do znacznego rozwoju techniki, to jednak o istnieniu tego talentu mało kto wiedział w Warszawie prócz najbliższych. Dzięki kierownictwu doskonałego pedagoga, jakim był Kątski (dyrektor wskrzeszonego przez się konserwatorjum warszawskiego), niemniej zdrowemu i rozumnemu wpływowi swego opiekuna i wuja, nie popisywał się pu-

blicznie na wzór cudownych dzieci. Spokój, powaga i skromność cechowały go już w tym wieku i ponad rówieśników wywyższały.

Bujny i tryskający życiem talent, przygotowany do wyższych studjów doskonale, rozkwitł w całej pełni pod wpływem dwóch niezwykłych ludzi: Ferdynanda Lauba, słynnego, potężnej indywidualności skrzypka, i wielkiego kompozytora rosyjskiego Piotra Czajkowskiego. Niezwykła muzykalność Barcewicza, świetny słuch, pamięć znakomita, obudziły zajęcie tych pierwszorzędnych osobistości — było to roku 1873 w konserwatorjum w Moskwie — zetknięcie się z niemi dla młodego skrzypka musiało mieć znaczenie pierwszorzędne. Tu sztuka jego wirtuozowska, sama z siebie natchniona, pełna ognia i zapału, otrzymała ostatnie święcenia; tu ideały jego artystyczne zrealizować się mogły ostatecznie. Przymioty osobiste zjednały mu nadto przyjaźń całego otoczenia: Czajkowski powierza mu pierwsze wykonanie swego F-dur kwartetu, Antoni Rubinstein ówczesny kierownik tegoż konserwatorjum — wyróżnia niebywałym zaszczytem, powierza wykonanie koncertu skrzypcowego Mendelssohna w wielkim koncercie symfonicznym. Ze względu na tradycję, że do koncertów tych zapraszano wyłącznie wirtuozów o światowym rozgłosie, wyjątek uczyniony dla 17-letniego wówczas ucznia konserwatorjum był dowodem, że Rubinstein uznał w Barcewiczu talent pierwszorzędny. W rok później (1876) otrzymuje młody wirtuoz najwyższą nagrodę t. j. złoty medal tegoż konserwatorjum, a zarazem i tytuł wyzwolonego artysty.

W okresie lat 1875—93 widzimy Barcewicza na stanowisku koncertmistrza opery warszawskiej. Czy zaabsorbowanie tak potężnego talentu do celów teatru, zwłaszcza w tak długim przeciągu czasu, było właściwem ustosunkowaniem energji do potrzeb życiowych — należy wątpić. Sztuka polska nic na tem nie zyskała. Barcewicz udawał się wprawdzie na wycieczki koncertowe, lecz nie były one dość częste na to, aby nazwisko polskiego mistrza poza granicami kraju stało się tak popularnem, jakiem stać się mogło mocą swej niezrównanej indywidualności. Poza koncertami w kraju, w Rosji i w Paryżu (1876), Barcewicz odbył w latach 1881—2 tournée po Niemczech, gdzie zacząwszy od Drezna i Lipska, koncertował we wszystkich większych miastach, prócz innych także w towarzystwie Bülowa i Reineckego. Na tenże okres czasu przypada również wycieczka do Szwecji i Norwegji, dokąd zaproszono go między innemi do koncertu na rzecz pomnika dla słynnego skrzypka skandynawskiego Ole Bulla. W lat kilkanaście później (1896--8) gra w Londynie, Edynburgu i Glasgowie, nie brakło też oczywiście i ponownych odwiedzin w Lipsku, Paryżu i Berlinie.

Wszędzie i zawsze Barcewicz wzbudza podziw dla swego talentu, jego odrębności i świeżości, a zarazem zdziwienie, że wirtuoz tej miary nie udziela się światowi w stopniu pożądanym. Lecz jeżeli istotnie z jednej strony ucierpiały na tem ambicje sztuki polskiej na terenie wszechświatowym, to z drugiej strony zyskała w dwójnasób kultura muzyczna w kraju. Wszakże żaden z muzyków polskich współczesnych nie przebiegał tak niestrudzenie Polski całej wzdłuż i wszerz jak Barcewicz ze skrzypcami swemi! Toteż zaskarbił sobie wdzięczność szczerą i wielką. wyrazem której jest rzetelna popularność jego wśród swoich. a w związku z nią — przedziwnie niezawodne powodzenie koncertów jego we wszystkich miastach polskich.

Jakkolwiek od daty pierwszego koncertu w r. 1875 upływa lat 45, to jednak każdy dzisiejszy koncert mistrza nie mniej a może nawet więcej niż dawniej, szerokie porusza masy. Jest to dowodem, że prawdziwa sztuka zawsze zwycięża, a ziarno przez nią rozsiewane lepiej się przyjmuje, aniżeli się to sceptykom na temat naszej rzekomej atonalności wydaje.

Popularność Barcewicza-artysty ma swe dopełnienie w popularności Barcewicza-człowieka. Ma ona źródło swe

w ujmującej prostocie obejścia, jaka odpowiada pierwiastkowi prostoty w jego szczęśliwej organizacji artystycznej i stawia w rzędzie największych wirtuozów — bez prostoty bowiem niemasz wielkiej sztuki. Pogoda i równość usposobienia, dowcip, upodobania w niezłośliwym żarcie, czynią zeń najlepszego towarzysza; miłość zaś i szacunek zjednuje mu wrodzona jego dobroć, uczynność, koleżeńskość i niepospolita prawość. Barcewicz nie ma nieprzyjaciół. Czy go to chroni przed niesprawiedliwościami i przykrościami życia, to już rzecz inna. Podstępnie zadawanych mu ciosów odpierać nie umie i nie chce, a stąd niejeden zwrot mniej pomyślny w „karjerze“ jego, która powinnaby była wypaść w całości jaknajświetniej.

W ostatnich latach dwudziestu zajmował Barcewicz miejsce kapelmistrza opery i baletu (od r. 1893) w Warszawie. następnie dyrektora konserwatorjum (do 1919) a jednocześnie był profesorem najwyższch kursów gry na skrzypcach w konserwatorjum, na którem to stanowisku do dziś dnia ciągle należy do rzędu największych chlub tej instytucji.

R. Aust.

B. SZARLITT.

„OSTATNIA FALA“.

II.

O utworach Regera śmiało też twierdzić wolno, że każdy ustęp, każdy okres, ba nawet każdy takt mogą poprostu wzajemnie być zamienione, bez najmniejszego narażenia całości na szwank. U niego bowiem forma nigdy nie jest związana z jakąś treścią, nic do niczego nie należy ani też od niczego nie odbija, słowem: z wszystkiego wytworzyć się może wszystko. Skromniutki, nieśmiały frazes przemienia się nagle na wybuch w fortissimo, by znów natychmiast zgasnąć, a kiedy już wyczerpują się wszystkie sztuczki tego rodzaju i grozi stagnacja, wtedy zaczyna się „sławny“ Regerowski punkt organowy, którego „sensu“ dociec wprost niepodobna. Cała muzyka Regera, to jedno pasmo najwstrętniejszych, niczem nieuzasadnionych kontrastów, to doprowadzenie sztuki tonów do absurdu — drogą „absolutną“.

Innemi oczywista drogami niż ten muzyk „absolutny“ dokonują tego samego procesu główni przedstawiciele muzyki nowej z pod znaku literacko-filozoficznego: Strauss, Mahler i Schönberg.

I tak Strauss przemieniwszy operę na symfonję, jednym zamachem pozbawił obie formy ich właściwości. Opera bowiem wymaga plastyki, zaś symfonja reliefu. Dzięki Straussowi różnica ta zatarła się dziś już tak dalece, że w stylu i środkach zaledwie dostrzec się daje. A zatarła się przedewszystkiem dlatego, że, Strauss, zerwawszy jako pierwszy z przetworzeniem w znaczeniu beethovenowskiem, zrezygnował w następstwie świadomie z wszelkiej inwencji, gdyż była mu ona faktycznie już niepotrzebna z chwilą, gdy odpadła część pierwsza symfonji, która u Beethovena służyła do wprowadzenia tematów. Wystarczyły teraz krótkie, możliwie łatwe do zapamiętania, a więc jak najbardziej trywialne tematy, któremi mogło się żonglować *ad libitum.* — I to żonglowanie tędy i owędy prawdziwemi „molekułami tematowemi“ zastosować się daje oczywista zarówno dobrze w „symfonji“ jak i w „operze“. Bo, skoro o właściwem przetworzeniu symfonicznem już mowy nie ma, jakaż wtedy zachodzi jeszcze różnica między jedną a drugą formą?

Mahler, jako muzyk jeszcze bardziej literacko-filozoficzny aniżeli Strauss, musiał naturalnie posunąć się o dalszy krok — „naprzód“. Jemu nie mogła już wystarczyć przemiana opery na symfonję i dążył on przeto do stworzenia nowego typu symfonicznego: „symfonji świato-poglądowej — na modłę wagnerowskiego muzykodramatu światopoglądowego“. Jedynie w tej „nowej formie“ bowiem znaleźć mogły po-

mieszczenie jego grubotomowe „dzieła filozoficzne“, pisane niestety — nutami. Posiadając jednakże tylko skromny talent liryczny, zmuszony był rozciągać trywialne piosnki swoje na brucknerowskiem łożu prokrustesowem i „stwarzał“ w ten sposób istne monstra, przerażające potwornością masy i środków obok monotonji i przesadności rytmu, próżnej i pustej dykcji, harmonicznych i instrumentalnych przekrzyków, bezmiernego nagromadzenia stopniowań oraz muzycznie bezmyślnych dysonansów. W ciągłej pogoni za „symbolem“ (światopoglądem!) wkłada on nawet w każdy głupi walczyk jakiś „sens wyższy“, gdy tymczasem ta „symboliczna sielskość“ w rzeczywistości nie jest niczem innem, jak najtrywialniejszą „bandą wiejską“.

Wszystko u Mahlera zdradza się zawsze ze swojem pochodzeniem literackiem, wszystko jest w gruncie tylko maskaradą literacką zamiast życiem muzycznem. I dlatego też cała muzyka jego jest właściwie tylko szkicem najsurowszym, bo szkic właśnie „działa“ silniej aniżeli wykonanie prawidłowe.

Co Strauss i Mahler rozpoczęli, tego dokonał w sposób radykalny — Arnold Schönberg. Temu muzykomalarzowi-literacie-filozofowi i — Bóg wie co jeszcze — udało się nareszcie „wyzwolić“ sztukę tonów z wszystkich pęt, jakiemi dotąd tak okrutnie skrępowana była. Zdaniem Schönberga-teoretyka, było tych „pęt“ tyle, że nic dziwnego, iż sztuka tonów aż do chwili, w której „On“ — się zjawił, nie mogła stać się „wyrazicielką pierwotności w człowieku“. Człowiek — to stworzenie wolne, i dlatego nie może dlań istnieć żadna „reguła“, żadna „estetyka“, żadna „nauka o harmonji“! Istnieje tylko — natura, której „pierwowzorem jest wnętrze ludzkie“. Psychologicznem podłożem rozwinięcia treści muzycznej może przeto być jedynie — naśladowanie tego pierwowzoru t. j. przeżyć wewnętrznych czyli afektów. Muzykowi „powinno wystarczyć, że się wyraził“. — — —

Stosownie do tej „teorji“ swojej, „wyraża się“ też Schönberg w sposób tak „pierwotny“, że muzyka jego wywołuje przeważnie wrażenie, jak gdyby dziecko, nie umiejące jeszcze dobrze mówić, przekręcało bezradnie każde słowo. Jednocześnie atoli wyczuwa się także rozmyślność tego sposobu wyrażania się, polegającego jedynie na świadomem unikaniu wszelkiej tonacji. I na tem właśnie „zasadza się“ cała „oryginalność“ p. Schönberga. Wszędzie bowiem, gdzie o niej „zapomina“, staje się on bezdennie trywialnym, pedantycznym i mimo wszelkich obrzydliwości nawskróś sentymentalnym, ba nawet — słodkawym. I zdradza on wtedy swego właściwego antenatę, którym atoli bynajmniej nie jest Wagner, jak on sam i jego zwolennicy sobie wmawiają, lecz — Grieg, twórca stylu wielkoważnego. „Bełkotanie“ schönbergowskie to tylko dalszy rozwój „sadzenia się“ griegowskiego, rozwój coprawda już w kierunku, wiodącym nieubłagalnie do „całkowitego zaniku“ — do „ostatniej fali“ sztuki tonów — — —

Nie ulega wątpliwości, że Walther Krug w wywodach swoich popada często w jeden z tych błędów, które rarzuca głównym matadorom muzyki nowej: staje się „bombastycznym“. Wszelako przyznać należy temu niezaślepionemu szowinizmem prusko-germańskim Niemcowi szwajcarskiemu, że pierwszy odważył się wypowiedzieć o muzyce nowej parę szczerych *verba veritatis*. Zasługują one zaś zwłaszcza u nas na tem szczególniejszą uwagę, ile że przyczynić się mogą do wstrzymania młodej generacji muzyków naszych od kroczenia w ślady Straussów, Mahlerów i Schönbergów.

PIEŚŃ O POTOPIE JANA KOCHANOWSKIEGO.

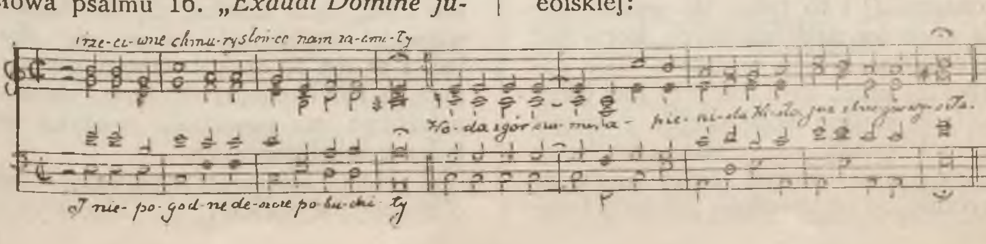
Poetycki tekst pieśni o potopie posiada obfitą literaturę krytyczną; wydana pierwotnie bezimiennie jako pieśń ulotna na wzór religijnych pieśni XVI. wieku, później znacznie zmieniona weszła do zbiorowego wydania pieśni Kochanowskiego z r. 1586. (Księga druga). Pierwszy artykuł krytyczny poświęcił jej Józef Przyborowski w Ateneum 1876. (I. 666—673); z jego zbioru reprodukował ją w podobiźnie Przyborowski Stefan; oryginał pierwszego wydania znajduje się w bibljotece Ordynacji Zamojskiej w Warszawie (bez daty i miejsca druku). Wierzbowski Teodor przytacza w swojej bibljografji I. 761. dwa luźne wydania z r. 1558 i 1561 z drukarni Siebeneychera w Krakowie, obydwa bez nut. Do napisania tej pieśni miał natchnąć Kochanowskiego wylew Wisły, który pochłonął wiele ofiar (p. artykuł Bron. Chlebowskiego w zbiorowem wydawnictwie „Na pomoc" na dochód ofiar powodzi Wisły w r. 1884). Najdokładniejszy tekst podał Mikołaj Bobowski („Polskie pieśni katolickie" 1893, str. 361—364), zestawiwszy warjanty poprzednich wydań z wydaniem z r. 1586.

Pieśń ta była przeznaczona do śpiewu, podobnie jak wszystkie inne pieśni religijne, ukazujące się w luźnych wydaniach kartkowych i stale opatrzone nutami t. j. melodją na chór czterogłosowy mieszany (discantus, altus, tenor, bas). Pieśń o potopie wydano bez nut. A jednak melodja jej należała do najpopularniejszych w 16. wieku: Śpiewano do niej słowa psalmu 50. „Boże mój racz się nademną zmiłować", jako pieśń „czasu morowego powietrza", słowa psalmu 16. „*Exaudi Domine justitiam meam*", dalej jako pieśń „przeciw rozpustnemu żywotowi" ze słowami pieśni „O Sodomie":

„Widzisz Bożego gniewu pewne znaki, } Repet.
A kto wie, jeśli nie przyjdzie czas taki, } melod.
Jaki był przyszedł tam na pięć miast onych,
W grzech zawiedzionych".

wkońcu pieśni „O królach polskich", wydane jako „Katalog królów i książąt polskich, albo porządek a ordunk, począwszy od Lecha I. aż do dzisiejszego Stefana I., rytmem polskim dla snadniejszej pamięci uczyniony" kazano również śpiewać na nutę pieśni o potopie (p. Juszyński: „Dykcyonarz poetów polskich" 1820. Tom II. 427).

Melodję pieśni o potopie znalazłem w kancjonale Krzysztofa Kraińskiego, owym niezmiernie popularnym zbiorze pieśni religijnych w duchu kalwińskim; kancjonał ten ukazał się w kiku wydaniach (w r. 1596, 1598, 1603, 1604, 1609 i 1624). Kraiński umieścił pieśń Kochanowskiego jako „pieśń czasu niepogody" (karta: K. VIII.; zamiast zwykłej paginacji liczbowej karty oznaczone są literami), zmienił nieco tekst, dodał pięć nowych zwrotek końcowych i umieścił jednogłosową melodję; tą samą melodję spotykamy w kancjonale Piotra Artomiusa, ale do słów psalmu 50. „*Miserere mei Deus*" (Boże mój racz się nademną zmiłować), a zarazem w 4-głosowem opracowaniu (jako Nr. 176. zbioru); w tej formie opracował ją M. A. Freitag, z pod którego pióra wyszła większość 4-głosowych pieśni, umieszczonych w kancjonale Artomiusa. Melodja znajduje się w sopranie (discantus), dolne głosy prowadzone najściślej homofonicznie; wpływ tradycji przebija się jeszcze tylko w zakończeniach, gdzie stale występuje wielka tercja; całość utrzymana w tonacji hypoeolskiej:



Pieśń o potopie przedrukowywali później i Bracia czescy, jak tego dowodzi ich Kancjonał, wydany w Toruniu 1611. (str. 298).

Dr. Józef Reiss.

PROJEKT WOJSKOWEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ.

Były kapelmistrz orkiestr wojskowych prof. Feliks Konopasek nadsyła redakcji projekt organizacji szkół muzyczno-wojskowych, który w streszczeniu przedstawia się następująco:

Sprawa wcielenia orkiestr wojskowych i ich kierowników do ogólnej organizacji wojskowej ma znaczenie tak doniosłe, że powinna być jak najenergiczniej przeprowadzona. A że ludzie niefachowi mogliby ją z miejsca na fałszywym postawić gruncie, przeto wcześnie postarać się należy o rzeczowe jej ujęcie doświadczoną ręką zawodowca, usystemizować dział orkiestry wojskowej funkcjonujący dziś bardzo niedołężnie, wprowadzając stopniowo w ważniejszych punktach w kraju szkoły przygotowawcze. Ale przedewszystkiem należałoby utworzyć Sekcję muzyczną przy Ministerstwie wojskowem. Zadaniem jej byłoby dzisiejszych jej kierowników jak i wolontarjuszy grających wziąć w należyte karby, czego dokonaćby powinna jakaś osobistość zawodowa o specjalnem wykształceniu i doświadczeniu.

Rekrut lub ochotnik, pod wieloma względami przedstawiają materjał wcale nie najlepszy dla muzyki wojskowej. Jeżeli bowiem wstępują nieprzygotowani, to się okazuje zawsze, że do uczenia się muzyki od początku są już za starzy. Do kompletu nadają się oni zaledwie po nauce dwuletniej (conajmniej) i to tylko do wykonywania utworów najłatwiejszych, korzystać więc można z nich w danym razie conajwyżej przez dwa lub trzy lata (przy 5-letniej służbie wojskowej!); z czego wniosek prosty, że armia, utraciwszy w takim rekrucie człowieka zdolnego fizycznie do obowiązków żołnierza frontowego, żywi go, odziewa przez cały czas służby nie mając zeń żadnego prawie użytku. Rekrut zaś taki osobiście, również żadnej korzyści nie osiąga: traci najlepsze lata życia nie nauczywszy się niczego, a gdy do domu powróci o muzyce będzie musiał zapomnieć, nie będąc bowiem przygotowanym na wstępie, nie mógł w niej należytej nabrać wprawy.

Muzykanci najmowani również nie przedstawiają materjału pożądanego, chyba z wyjątkami bardzo małemi tylko. Są to najczęściej ludzie wykolejeni, wprowadzają demoralizację i zamęt, obcą nawet nie jest im i dezercja. Ludzie cywilni, którym w przebraniu w m u n d u r y ż o ł n i e r s k i e wolno „wesołe kawałki“ przygrywać rozmarzonym słuchaczom, siedzącym przy piwie w ogródku lub restauracji, nie są materjałem podatnym dla kierownika ani też dobrze działającym na swoje najbliższe otoczenie.

Na razie, zło takie jest nieuniknione, i trwać będzie dopóty, dopóki w miejsce ludzi przyjmowanych z obcych armij nie wejdą siły z kadrów nowo wytworzonych przez Ministerstwo wojskowe.

Sprawa kapelmistrzów również zadowalająco się nie przestawia. Rekrutowani dzisiaj najczęściej z byłych członków orkiestr cywilnych czyteż wojskowych, zdobywać muszą rutynę usilną pracą w pułku, rutyna ta jednak nie oparta na żadnem wykształceniu, powierzchowna i płytka, nie daje im żadnej podstawy do wykonywania zawodu. Talent, a szczególnie zamiłowanie, zawsze swoje zrobią, jeżeli się trafi człowiek ambitny, szczerze oddany swemu zawodowi, natomiast mniej ambitny, o średnich zdolnościach, co najczęściej się zdarza, pokonać trudności nie umie, musi uciekać się do lawirowania o gruntowność rzeczy nie dbając. I w ten to sposób talenty się marnują, a dział muzyki wojskowej zamiast należnego mu poważania spotyka się tylko z lekceważeniem.

Idzie zatem w pierwszej linji o stworzenie s z k ó ł w o j s k o w y c h,

któreby wychowywały przyszłych muzyków-żołnierzy i ich kierowników.

Materjałem do szkół podatnym są chłopcy w wieku 9—12 lat, bądź wychowujący się w zakładach dobroczynnych, bądź tułających się bez opieki. Można przypuścić, że sami rodzice lub krewni będą umieszczać z ufnością swoje dzieci w szkołach wojskowo-muzycznych. Ze szkół takich napływać będą do pułków młode siły, należycie przygotowane, tak pod muzycznym jak i wojskowym względem. A ponieważ projekt przewiduje zajęcia w warsztatach i techniczne obeznanie się uczniów z instrumentami, przeto drobniejsze uszkodzenia tychże, mogłyby być naprawiane przez wychowanków szkoły, co niezawodnie miałoby następstwa bardzo pożądane, bo mniej zdolni uczniowie przechodzićby mogli albo do służby frontowej, albo do warsztatu budowy instrumentów, którego utworzenie byłoby zewszechmiar pożądane.

W całości, zarys projektu szkół muzyczno-wojskowych przedstawić można w sposób następujący:

I.	1. Klasa wstępna.	
	2. Szkoła niższa.	Orkiestra A.
II.	1. Klasa wstępna.	
	2. Szkoła średnia.	Orkiestra B.
III.	1. Kurs przygotowawczy (dla wstępujących muzykalnie przygotowanych).	Orkiestra C.
	2. Kursa wyższe.	Orkiestra D.

I. 1. Klasa wstępna. Kandydaci przyjmowani w wieku 9—11, czytanie i pisanie (conajmniej początki) wymagane, ewentualnie świadectwa ochronki lub freblówki. Kurs roczny. Wykłady pierwszych zasad muzyki, gimnastyki rytmicznej, solfeż, lekcje gry na instrumentach smyczkowych, wszystko to obok przedmiotów szkolnych. Po roku, egzaminy przejściowe do szkoły niższej.

2. Szkoła niższa. Wstęp do szkoły niższej przysługuje promowanym z klasy wstępnej. Kandydaci nowi mogą być przyjęci w wieku 10—12 lat z wiadomościami kursu klasy wstępnej, wymaganemi do klasy I-szej. Kurs nauk ogólnych w zakresie 4-ech klas szkół realnych, trwa lat sześć z przyczyny obciążenia wykładów szkolnych wykładami muzycznemi, gimnastyką wojskową, oraz robotami ręcznemi. Przy kontynuowaniu przedmiotów ogólnych z muzycznemi, przybywa w okresie pierwszych trzech lat nauka gry na instrumentach dętych, w drugiem trzechleciu gra orkiestrowa. Otrzymujemy zatem w drugim okresie szkoły niższej tak dętą jak i smyczkową orkiestrę A. Po odbyciu sześcioletniego terminu i po złożeniu egzaminów z pełnego kursu szkoły niższej, kandydaci wcieleni być powinni do odpowiednich organizacyj wojskowych w charakterze muzykantów orkiestrowych na praktykę jednoroczną.

Kandydat posiadający świadectwo wzorowego ukończenia szkoły niższej, jakoteż odbytej praktyki z poświadczeniem komendanta pułku i kapelmistrza, ma prawo wstępu do szkoły średniej, o ile, w ciągu roku praktyki, nie zaniedba przedmiotów szkolnych i teoretyczno-muzycznych; w przeciwnym razie miałby prawo wstępu tylko do klasy przygotowawczej szkoły średniej przez uwzględnienie odpowiedniego uzdolnienia i chęci kandydata do studjów dalszych. Na wypadek braku tejże, lub z orzeczenia komisji kwalifikacyjnej, czy też Rady pedagogicznej, kandydat pozostaje w służbie jako muzykant orkiestrowy do terminu pełnoletności, poczem na temże stanowisku odbywa służbę obowiązkową na równi z poborowymi. Orkiestra pułkowa posiada wtedy w swoim składzie muzykanta ukwalifikowanego conajmniej lat siedm. Po tym terminie służy mu prawo (co należałoby popierać usilnie) pozostania na rzeczywistej służbie, w warunkach odpowiednich, zależnych od uzdolnienia. Służba taka trwać może najdłużej lat 15—20, mniej więcej do 45 roku życia. Dłużej ponad ten wskazany wiek, kandydat pozostawać w orkiestrze nie może, traci bowiem najczęściej zęby, co uniemożliwia grę na instrumentach dętych, a poza tem i energję młodzień-

czą tak bardzo przy pełnieniu tego rodzaju obowiązków potrzebną. Kandydat oddając służbie czynnej specjalnej, mniej więcej trzy czwarte swego życia, powinien być zabezpieczony utworzoną w tym celu kasą przezorności, niezależnie od kasy emerytalnej, aby po wyjściu i przeniesieniu się na inną służbę, był w posiadaniu choćby nie wielkiej gotowizny. Niepozbawiony ciągłej opieki, umieszczony być winien w innym dziale wojskowym lub cywilnym dla wysługi pozostałych lat do pełnej emerytury, czego świadomość wpływać będzie niewątpliwie bardzo zachęcająco do odbywania pełnej służby.

II. 1. Klasa wstępna dla kandydatów cywilnych nie starszych nad 14—16 lat. Świadectwo z 4-ech klas szkoły realnej z odpowiedniemi kwalifikacjami muzycznemi. Kurs roczny, wprowadzający naukę wojskową, równającą się wymaganiom pełnej szkoły niższej, jakoteż i naukę muzyczno-teoretyczną i praktyczną tegoż poziomu. Egzaminy przejściowe do szkoły średniej. Kandydat cywilny, bez ukończenia klasy wstępnej, jako przygotowującej wojskowo i muzycznie do szkoły średniej nie może być przyjęty.

2. Szkoła średnia przyjmuje kandydatów po ukończeniu szkoły niższej, lub po przejściu pełnego kursu klasy wstępnej. Kurs 4-letni, uzupełniający naukę przedmiotów 7-klasowej szkoły realnej, naukę wojskowości i naukę muzyczną. Od pierwszego dnia rozpoczętych wykładów, formuje się tak dętą jak i smyczkową Orkiestrę B. o wiele lepszą od poprzedniej A., gdyż złożoną z sił przygotowanych trzechletniem zgraniem się w szkole niższej, nadesłanych praktykantów z orkiestr pułkowych i zapewne nieco słabszych uczni klasy wstępnej.

Kandydat po ukończeniu studjów szkoły średniej w odpowiedniej randze, przybywa do pułku na stanowisko członka orkiestry i drugiego pomocnika kapelmistrza, w którym to charakterze odbywa służbę jednoroczną, poczem składa egzamin praktyczny, dający mu prawo awansu na pierwszego pomocnika. Po odbyciu czynności tegoż w następnych dwóch latach, otrzymuje tytuł podkapelmistrza i prawo samodzielnego zajęcia stanowiska kierownika pułkowej orkiestry, jakoteż i stopniowego przejścia rang wojskowych, według norm ogólnie przyjętych. Korzystać również może z przysługującego mu prawa wstępu na kursy wyższe drogą konkursu.

III. 1. Kurs przygotowawczy dla cywilnych, pragnących wstąpić na kursy wyższe, przyjmuje kandydatów w wieku 18—21 z patentem dojrzałości, kwalifikacjami muzycznemi, odpowiadającemi wymaganiom pełnej szkoły średniej i świadectwami odbytych praktyk orkiestrowych. Kandydat przed studjami kursów przygotowawczych odbywa trzymiesięczną specjalną służbę wojskową, następnie całoroczną praktykę jako muzykant w orkiestrze pułkowej, poczem wraca na trzyletnie studja kursów przygotowawczych obejmujących naukę wojskowości, dopełnienie nauk ogólnych i muzyczno-teoretycznych. Z wychowanków kursu przygotowawczego tworzy się Orkiestra C. Po promowaniu kandydata przez Radę pedagogiczną z roku na rok, kandydat składa egzamin z kursu przygotowawczego i tylko w tym wypadku może być przyjętym na właściwe kursy wyższe.

2. Kursy wyższe. Dla podkapelmistrzów wojskowych mających prawo bezpośredniego wstępu na kursy wyższe drogą konkursu i kandydatów promowanych z kursu przygotowawczego.

Kurs wyższy trwa lat 4. Przybywa Orkiestra D. już jako najlepsza, bo złożona z sił wykształconych tak teoretycznie, jak i praktycznie i poniekąd gotowych kapelmistrzów. Kandydat, po ukończeniu pełnego kursu wyższego (ewentualnie akademji), otrzymuje urzędownie tytuł kapelmistrza i jako człowiek o wyższem wykształceniu, nie usuwany poza nawias awansów, zalicza się prawem do kroczenia w hierarchji wojskowej na równi z innymi akademikami wojskowymi. Kapelmistrz winien obowiązkowo

przebyć lat pięć w pułku na stanowisku kierownika orkiestry. w środowiskach znaczniejszych kraju, poczem służy mu prawo objęcia stanowiska wykładającego lub kierownika w szkołach wstępnej, niższej i średniej. Po sześcioletniej praktyce w zmiankowanych szkołach, t. j. po wychowaniu choć jednego pokolenia młodych sił, złożeniu referatu zawodowego i obrony tegoż, ma prawo do wykładów na kursach wyższych.

Podając projekt utworzenia szkół wojskowo-muzycznych przy Ministerjum Wojny, wolno wyrazić nadzieję, że poddany ściślejszemu omówieniu i drobiazgowemu opracowaniu, w krótkim czasie urzeczywistni się jako fakt wielkiego znaczenia, przysparzając armji ludzi światłych, rozumnych i nadewszystko fachowo przygotowanych żołnierzy muzyków.

Zadania Sekcji muzycznej przy Ministerjum Wojny. Działalność obecna Związku Kapelmistrzów wojskowych powinna być natychmiast zmienioną, z chwilą zatwierdzenia Sekcji muzycznej. Sam Związek jako wytwarzający wśród kapelmistrzów niezdrową atmosferę, winien być zamknięty. Przy Sekcji Związek ten nie miałby żadnej racji bytu ze względu na szerokie atrybucje Sekcji. Zadania obowiązkowe Sekcji byłyby następujące:

a) natychmiastowa koncentracja ogólnych spraw wojskowo-muzycznych; wprowadzenie ścisłej statystyki wszystkich czynnych kapelmistrzów i członków orkiestry, będących dziś na służbie, oraz, w razie potrzeby, rozmieszczenie i translokacja,

b) opublikowanie i przyjmowanie nowych zgłoszeń wolontarjuszy i zapotrzebowań pułkowych, tworzenie całych zespołów orkiestrowych dla nowych formacji w armji; opieka i tworzenie chórów żołnierskich; egzaminowanie, przedstawianie, nominowanie i umieszczanie nowych kapelmistrzów i muzykantów,

c) ustalenie typu i stroju orkiestr konnych i pieszych, ustalenie obowiązkowego ogólnego repertuaru, niezależnie od repertuarów własnych każdego pułku,

d) organizowanie, od czasu do czasu, krótkotrwałych kursów instruktorskich dla kapelmistrzów będących na służbie i nowowstępujących; organizowanie konkursów orkiestrowych, zobowiązanie kapelmistrzów do wykładów elementarno - teoretycznych przedmiotów, gry instrumentalnej i odczytów dla członków swojej orkiestry,

e) organizowanie zjazdów ogólnoorkiestrowych; przyjmowanie udziału w koncertach lub organizowanie tych koncertów na cele czysto wojskowe i cele dobroczynne; wzbranianie orkiestrom pułkowym grywania w miejscach nieodpowiednich, przynoszących ujmę mundurowi, natomiast zalecanie grywania w dniach świątecznych, uroczystościach narodowych i t. p. w parkach i ogrodach publicznych lub miejskich rynkach i placach; wykluczenie gry zarobkowej,

f) wprowadzenie kasy przezorności, ustalenie norm płacy, ogólna opieka nad sprawami tyczącemi się kapelmistrzów i muzykantów,

g) stopniowe otwieranie szkół muzyczno-wojskowych według przedstawionego do opracowania projektu,

h) urządzenie własnej sztycharni nut, zajęcie się własnemi wydawnictwami, objęcie ogólnej redakcji nut, jednolita instrumentacja, urządzenie centralnej składnicy nut, instrumentów i odnośnych przedmiotów,

i) wprowadzenie nowych ulepszeń, formowanie warsztatów reparacyjnych przy pułkach, założenie własnej fabryki budowy instrumentów,

k) wyszukanie i ugrupowanie personalu do stałej pracy w Sekcji, zwoływanie komisji złożonej z rzeczoznawców płatnych za posiedzenia; wreszcie,

l) ustalenie budżetów i wyjednywanie funduszów.

O DOLĘ ORGANISTÓW.

P. Stanisław Kazuro prezes rady głównej zawodowego związku organistów pod wezwaniem św. Cecylji, zwrócił się do Sejmu z odezwą, przedstawiającą konieczność jak najrychlejszego zajęcia się sprawą tychże i zapewnienia im stanowiska społecznego innego niż dotychczasowe, ku czemu istnieje zdaniem wnioskodawcy odpowiedni środek zasadniczy.

Związek polskich organistów liczy obecnie 8000 członków i przedstawia siłę liczebnie bardzo poważną. Wielu członków Związku może się wykazać świadectwem ukończonej szkoły muzycznej lub konserwatorjum, poziom umysłowy tych ludzi jest też dziś znacznie wyższy niż dawniej. Dla mniej wykształconych, potrzebujących uzupełnienia studjów, urządza Związek specjalne dwumiesięczne kursa w półrocznych odstępach, czynią się zatem nieustanne starania, aby usunąć powody lekceważenia, z jakiem niestety wyższe klasy społeczne do organistów z dawien dawna ciągle się odnoszą. Zorganizowani, do nabywania kultury sposobni, posiadający pismo swoje dwutygodniowe, zasługują oni nietylko na poprawę bytu materjalnego do czego jak wszyscy obywatele państwa jednakie mają prawo, ale i na podniesienie stanowiska ich moralnego. co zresztą może mieć niepospolite znaczenie dla należytego ukształtowania się stosunku ludu do państwa.

Organista na wsi jest jak wiadomo osobistością bardzo bliską ludowi i może być czynnikiem wysoce wpływowym, czego lekceważyć nie wolno. Wieśniak zanim się zetknie z księdzem i z władzą, styka się z organistą, zasięga u niego rady. potrzebuje go, i ewentualnie obdarza go swem zaufaniem. W pierwszym tedy rzędzie obowiązkiem jest państwa dbać o to, aby poziom umysłowy tych ludzi był odpowiedni do zadania, jakie spełniają i jakie spełnić mogą, w drugim — aby im zapewnić należytą powagę i stanowisko. Zdaniem p. Kazury, środkiem do tego prowadzącym jest n a d a w a n i e o r g a n i s t o m p o s a d n a u c z y c i e l i ś p i e w u w s z k o ł a c h l u d o w y c h. Rzecz prosta, że wnioskodawca rozumie przez to organistów odpowiednio przygotowanych nauką, którą zapewne niewielka tylko ich część przeszła; reszta będzie ją musiała uzupełniać, lub w całości dopiero przechodzić, aż następne pokolenie dopiero przystąpi do zawodu z należytem już wykształceniem, wymaganem od organisty-nauczyciela.

Zacytowany przez p. Kazurę okrzyk jednego z delegatów na zjeździe „Polska wolna a organista w kajdanach", podobno żywo przez zebranie aklamowany, brzmi nam bezsprzecznie trochę naiwnie a trochę emfatycznie. Przyznajmy się jednak do tego, że nasza inteligencja wie bardo mało o doli organistów, zna bardzo powierzchownie ich stosunek do społeczeństwa, o ich losy wcale się nie troszczy, wskutek czego nie umie właściwie osądzić należycie, ile w tych „kajdanach" przesady, a ile słuszności. A że zestawienie losu Polski z losem organisty wywołuje uśmiech na usta nasze, to nic dziwnego, bo przyzwyczailiśmy się uważać go za jednostkę bardzo małego znaczenia. prawie groteskową. Spróbujmy jednak w miejsce „organisty" podstawić — „robotnika", a rzecz się już nieco odmiennie przedstawi. Bo zresztą i o nic nie idzie innego tylko o to, aby organista był robotnikiem: zawodowo ukwalifikowanym, rzetelnym, społecznie w pewnej mierze oświeconym. A zadowolić go będzie nietrudno, stawiając go na równi chociażby z „nieukwalifikowanym" robotnikiem miejskim. Gdy jednak żąda się od niego właśnie „kwalifikacyj", to tem większe są obowiązki. Chyba że wyjdziemy z nowoczesnej zasady, iż zwiększając inteligencję jednostki, zmniejszać należy jej dobrobyt, i że raczej o pastuszkach wiejskich trzebaby naprzód pomyśleć i im zapewnić już conajmniej los piekarczyków warszawskich?...

(+)

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

Ruch już ustał. Filharmonja zamknięta, a opera po dzielnej obronie przeciw strajkowi maszynistów i służby również zamknęła swe podwoje, które otworzy dopiero w połowie lub z końcem sierpnia. Ostatnie przedstawienia umożliwione dzięki członkom S. S. S., odbywały się w dekoracjach improwizowanych z zasłon i przystawek, grano w ten sposób „Madame Butterfly“, „Toskę“, „Pajaców“ i balet. Ale ostatecznie trzeba było skorzystać z rozpoczynających się niebawem feryj, i przyspieszono je. Rzecz prosta, że wszystkie zapowiadane nowości zostały przeniesione na sezon następny.

Pozostał więc jeszcze tylko na placu krytyki tydzień szkolnych popisów i parę wypadków artystycznych poza zwyczajnemi ramami sal koncertowych i opery.

Jednym z ciekawszych takich wypadków było wystawienie pantominy „Mandragora“ Karola Szymanowskiego, dodanej do przedstawienia Molierowskiej komedji „Mieszczanin szlachcicem“. Pantomina dość długa i w ewolucyjnej swej treści dość niejasna, w barwach jaskrawa, a w ruchach nadto rozhukana, posiada muzykę w wysokim stopniu charakterystyczną, która rzuca nowe światło na talent Szymanowskiego i przedstawia go jako kompozytora scenicznego w sposób interesujący. Muzyka ta w całej pantominie była, ściśle biorąc, jedyną rzeczą godną uwagi, ani bowiem balet tańczony przez artystów Teatru Polskiego, ani wykonanie ilustracji muzycznej dość słabe, nie mogło rywalizować z artystyczną stroną samego przedstawienia i gry aktorów doskonałej. Muzyka Lullyego, złożona ze sporej ilości numerów (poza pantominą Szymanowskiego) przedstawiałaby się bardziej zajmująco może, gdyby ją pozostawiono w oryginale, przeróbka dokonana przez p. Schillera miejscami szła za daleko, nie tak wszakże znowu, aby się z muzyką pantominy połączyć, bo Szymanowski mimo wszelkich koncesyj na punkcie melodji robionych dla publiczności, swej stylistyki dysonansowej wyrzec się nie mógł i na każdy sposób wyodrębnił swoją pantominę, rozmyślnie czy nie, w sposób bardzo stanowczy.

Drugim wypadkiem artystycznie małego znaczenia, ale nie dającym się pominąć, było wystawienie operetki polskiej Krzewińskiego (tekst) i Trzcinieckiego (muzyka) w Nowościach.

W Warszawie, operetka tem góruje ponad lwowską, że nie zajmuje stanowiska tak wpływowego i że mając swój osobny teatr, nie staje w drodze ani operze ani dramatowi, i wiedzie sobie swój prawie cichy żywot, poświęcony przyjemnościom zwolenników lekkiej muzy, w sposób stosunkowo bardzo nieszkodliwy, możnaby powiedzieć niewinny nawet. Obecne wystąpienie z operetką „polską“ zatytułowaną „Major ułanów“ nie będzie stanowić epoki w dziejach tego najlżejszego działu muzyki, bo polską jest ona tylko z imienia autora, a w gruncie rzeczy, odzywa się znanemi zwrotami wiedeńskich melodyj, którym czasem na poprzek stają polskie piosnki żołnierskie, ze wszystkiego najsympatyczniejsze.

Szkolne popisy, które i w Warszawie podobnie jak na całym świecie o tej porze korzystają w całej pełni ze swych praw, odbyły się w tym tygodniu na chlubę obu instytucyj z powodzeniem całkowitem. Produkowała się naprzód szkoła im. Szopena, a następnie Konserwatorjum. Między pianistami i pianistkami pojawiło się kilka talentów wybitnych.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Od lat ośmnastu — czyli od czasu zwinięcia założonej przez Ludwika Hellera orkiestry filharmonicznej — żali się słusznie publiczność lwowska na brak proporcjonalnej do naszego ruchu muzycznego ilości koncertów symfo-

nicznych. Gal. Tow. muzyczne, urządzające w każdym sezonie kilka produkcyj zbiorowych, spełnia swój obowiązek wedle możności, od czasu do czasu zajrzy do Lwowa jakaś orkiestra występująca gościnnie; wszystko to jednak nie zadawalnia naszego świata muzykalnego i jego pragnień, zresztą zupełnie uzasadnionych. Koncertów mamy dużo, a muzyki mało. Te braki i tym podobne refleksje skłoniły przypuszczalnie grono osób prywatnych do założenia Żydowskiego Tow. muzycznego i zorganizowania orkiestry symfonicznej, złożonej z amatorów. Gry tego zespołu nie można jednak zaliczać do popisów typowo amatorskich w tego wyrazu ujemnem znaczeniu. Pierwszy koncert tej orkiestry — jakkolwiek równocześnie debiut dyrygienta i wielu członków tego zespołu — świadczył bowiem o wyższych aspiracjach kierownika Dra Natana Hermelina i jego drużyny. Zadziwiająco staranne — jak na „ogólny debiut" — wykonanie serenady M. Karłowicza op. 2, G-moll symfonji Mozarta i akompaniamentu do D-moll koncertu Bacha odznaczało się czystościę intonacji, znaczną pewnością rytmiczną i dość sumiennem zastosowaniem dynamiki. Mimo kilku ustępów jeszcze cokolwiek „nieokrzesanych", czyli dość szorstko wykonanych (zwłaszcza w serenadzie Karłowicza) całość produkcji, w którą zamiłowany w muzyce p. Dr. Hermelin włożył dużo pracy gorliwej i rzetelnych starań, wywarła wrażenie dodatnie, przekonywując słuchaczów, że zespół orkiestralny składający się obecnie z pięćdziesięciu kilku członków, stanowi „materjał" zdolny do wydoskonalenia i podjęcia wyższych zadań symfonicznych. Pięknie, stylowo i z zacięciem niemal wirtuozowskiem odegrał p. Artur Hermelin (iunior) partję fortepianową w koncercie Bacha.

Kierownictwu teatru nie udało się niestety podźwignąć opery lwowskiej ze stanu odrętwienia i przerwać jej snu letargicznego. Żadna nowość nie wniosła ostatnimi czasy urozmaicenia w jednostajność repertuaru, obracającego się ustawicznie około kilku oper znanych i ogranych do przesytu. Przedstawienie „Halki" o tyle mogło obudzić zajęcie do pewnego stopnia, że zapoznało publicznośś lwowską z p. Franciszką Platówną, młodą śpiewaczką wiele obiecującą w przyszłości. Głos tej początkującej artystki duży i piękny, prowadzi Kantylenę — po studjach odbytych u prof. Adama Ludwiga w Krakowie — bardzo umiejętnie i wykazuje nawet w momentach decydujących o efekcie sporo siły dramatycznej. Niemniej korzystnie przedstawia się gra sceniczna tej muzykalnej i starannie wyszkolonej śpiewaczki, a lekką tendencję do przesady złagodzi niezawodnie autokrytyka i doświadczenie nabyte w miarę dalszych występów na scenie.

Eksperyment z „Carmeną" Bizeta, czyli wznowienie tej opery bez odpowiedniej „ad hoc" obsady, nie można nazwać szczęśliwym pomysłem. Przedewszystkiem brak przedstawiciela Don Josego. P. Ignacy Mann pod żadnym względem nie dorasta do wysokości tego zadania. Jego „kreacja" — połączenie forsy głosowej z brakiem inteligentnego frazowania, z błędami dykcji i z grą o ruchach manekina — działała wprost humorystycznie na audytorjum. Interpretacja partji Carmeny, więcej niż poprawna, również nie wystarcza, gdy chodzi o stworzenie postaci psychologicznie prawdziwej. P. Helena Green śpiewała muzykalnie. chwilami nawet pięknie i wykazała niewątpliwe postępy w sztuce mimicznej. Lecz rola Carmeny wymaga warunków indywidualnych, a kreacje tylko nienagannne wywołują oklaski również tylko konwencjonalne.

Moglibyśmy uskarzać się na zanik ruchu muzycznego pod koniec bieżącego sezonu, na brak emocji artystycznych i wrażeń głębszych gdyby nie Adam Didur, którego niespodziewany przyjazd w połowie czerwca zelektryzował cały nasz świat muzykalny. Zapowiedziane przez imprezę Tuerka trzy koncerty, a następnie dwa wieczory operowe z współudziałem tego

słynnego śpiewaka wywołały w sferach melomanów rodzaj rewolucji: oblężenie kasy, walki o bilety i tym podobne objawy olbrzymiego zainteresowania się publiczności cechowały ten okres dwutygodniowej „gorączki“ poprzedzającej te uczty artystyczne. Zbyt silnie utkwiły w pamięci lwowian mistrzowskie kreacje operowe Didura, podziwiane u nas przed ośmiu laty: Borys Godunow, kardynał w „Żydówce“, Don Basilio w „Cyruliku sewilskim“, a przedewszystkiem niezrównany jego Mefisto w „Fauście“.

Potężny ten artyzm odtwórczy nie uległ żadnej zmianie pod wpływem minionego okresu ośmioletniego — przeciwnie — wirtuozowstwo wokalne Didura znajduje się w obecnej chwili na punkcie swojego zenitu. Rzewna imponująco piękna kantylena, dykcja wykwintna i możliwie subtelna deklamacja porywają nadal słuchaczów i wywołują ogólny entuzjazm niezależnie od głosu, który mniej może olśniewa, nie odznaczając się dawniejszym dźwiękiem metalicznym. Najwłaściwszym terenem popisu dla indywidualności artystycznej tego z Bożej łaski śpiewaka jest i pozostanie scena operowa; estrada koncertowa krępuje widocznie ognisty, nie dający się ujarzmić temperament, który musi znaleść sposób wypowiedzenia się w wyrazistej mimice i w grze pełnej werwy, wyłaniającej się z chwilowego natchnienia. Powyższe refleksje wyjaśniają ową przesadną niezawodnie — jak na koncertanta — ruchliwość Didura na estradzie, mniej rażącą podczas interpretacji wyjątków z opery „buffo“, a niedopuszczalną przy wykonywaniu pieśni.

Programy trzech koncertów tego artysty obejmowały mimo to mnóstwo interpretacyj, dla których oceny nagromadzenie wszelkich możliwych superlatywów okazałoby się niewystarczającem. Wspomnę tylko o „Brindisi“ Plumketa z „Marty“ Flotowa, o czarującej serenadzie z mozartowskiego „Don Juana“, i o kilku arjach operowych Belliniego, Donizetti'ego i Gounoda. Z repertuaru pieśni wymieniam jako cacka — prawdziwe arcydzieła kunsztu śpiewackiego — utwory Moniuszki i Mussorgskiego. Do powodzenia tych wieczorów przyczynił się znacznie artystyczny współudział p. Dra Edwarda Steinbergera, pianisty brawurowego i wykwintnego, a zarazem „nec plus ultra“ rytunowanego i dyskretnego akompaniatora.

Przedstawienia w teatrze miejskim z współudziałem Didura zasłużyłyby na miano biesiad, gdyby między kreacjami słynnego śpiewaka a całością wykonania istniał stosunek proporcjonalny. Do Don Basilia w „Cyruliku sewilskim“, postaci „buffo“ pod względem śpiewu i gry niezrównanej — możnaby powiedzieć i niemal klasycznej — dostrajała się tylko gdy chodzi o walor wykonania wokalnego, kreacja Rozyny (p. Ewa Bandrowska), u innych przedstawicieli uczuwać się dawał brak odpowiedniego „bel canta“, tego wysokiego wyszkolenia koloratury. którego wymaga Rossini nawet od wykonawców ról męskich. Obecnie takich śpiewaków prawie już niema, a do wirtuozowstwa głosowego dadzą się często zastosować słowa: „Tempi passati!“

Miasto nasze nie może się użalać na brak pięknych głosów. Tym skarbem hojnie obdarzyła Opatrzność zwłaszcza siły początkujące, absolwentów licznych u nas szkół śpiewu. Jedna z najpoważniejszych — szkoła operowa prof. Czesława Zaremby — złożyła niedawno dowody niezwykle energicznej działalności, dostarczając obsadę do wszystkich bez wyjątku ról „Cyganerji“ Puccini'ego, wykonanej w teatrze miejskim na cel dobroczynny. Prof. Zaremba zajął się osobiście reżyserją i kierownictwem tego przedstawienia, które wypadło nadspodziewanie — jak na popis uczniów — wprost świetnie. Na pierwszy plan wybił się duży i piękny, szlachetnem brzmieniem odznaczający się głos sopranowy p. Marji Lewickiej, któremu dzielnie wtórował tenor p. Maksymiliana Korwina. Wykonanie wokalne wszystkich ról i gra sceniczna debiutantów były nienaganne.

Gdy już mowa o debiutach, trudno nie wspomnieć o wielkim sukcesie p. Celiny Nahlikównej, która odważnie przystąpiła do wielkiego zadania: do kreacji Toski w operze Puccini'ego. Wybór tej partji, przerastającej siły przeciętne artystek początkujących, wywołał w pierwszej chwili w sferach teatralnych zdziwienie połączone z niedowierzaniem po części uzasadnionem. Gra sceniczna p. Nahlikównej, dość swobodna, lecz niedostatecznie rutynowana nie stanęła istotnie — wykazując brak siły dramatycznej — na wysokości swego zadania. Doskonale natomiast wypadła część wokalna. Duży i dźwięczny, umiejętnie wyszkolony sopran młodej śpiewaczki opanował zwycięsko całą partję Toski, a nawet najtrudniejsze i najefektowniejsze jej momenty, decydujące o powodzeniu. Wyzierająca z każdej frazy muzykalność i rytmiczna pewność p. Nahlikównej stanowiły podstawę sukcesu niezwykłego, zapowiadającego utalentowanej śpiewaczce piękną w przyszłości karjerę operową.

Fr. Neuhauser.

O I. J. PADEREWSKIM.

Muzyczny tygodnik wiedeński „Musikalischer Kurier“ redagowany przez Dr. Maksa Grafa w dwu numerach (16 i 17) bieżącego roku, zamieścił obszerny artykuł pióra Bernarda Szarlitta znanego w świecie muzycznym publicysty, zamieszkałego obecnie w Warszawie. W artykule tym zajmuje się autor zarówno wielkim artystą jak i mężem stanu, wyjaśniając niezrozumiałe dla Niemców szczegóły jego działalności i usuwając rozmaite poglądy, o które nie było trudno wśród publiczności informowanej przez wrogie nam żywioły. W szczególności zatrzymuje się autor nad wspaniałą mową Paderewskiego podczas uroczystości Szopenowskich we Lwowie w r. 1910, przytaczając całe jej ustępy. „Wielcy polscy poeci i malarze — powiada w końcu Szarlitt — a nawet tak „zaświatowy“ na pozór nieśmiertelny Śpiewak nokturnów, wszyscy w naczelnej myśli swych artystycznych dzieł nad jednem tylko pracowali: nad odbudowaniem Ojczyzny. Myśl tę wyssaną z ich dzieł, i niemniej w swych własnych zamkniętą, Paderewski w czyn przemienił. Polityczny ton słynnej mowy jego lwowskiej, zapowiedział już, jak to teraz widzimy, przyszłego męża stanu. Bo też w pierwszym rzędzie istotnie porywający oratorski talent znakomitego człowieka tego jest sprawcą wszystkich jego powodzeń na polu polityki, a sztuka ta czemże jest dzisiaj jeżeli nie sztuką retoryki? I kto wie, jakby się ukształtowały sprawy zmartwychwstania Polski, gdyby nie mistrz słowa, wymowny a pełen zapału, serca i rozumu rzecznik ich w Wersalu? A jeżeli kiedy, to w tej właśnie chwili stara zasada „rozwiązywania dysonansów w zgodne harmonje“ wraca do dawnych honorów. I to właśnie dzięki znakomitemu m u z y k o w i!“

POWSZECHNY ZJAZD MUZYKÓW POLSKICH W WARSZAWIE.

Komitet organizacyjny Powszechnego Zjazdu muzyków polskich zwraca się za łaskawem pośrednictwem Prasy do wszystkich instytucyj i stowarzyszeń muzycznych jakoteż do artystów muzyków i wszystkich osób pracujących zawodowo na polskiej niwie muzycznej z zaproszeniem do wzięcia udziału w pomienionym zjeździe, który odbędzie się w Warszawie w dniach 30. i 31. października oraz 1. i 2. listopada b. r.

Ogólny program pracy Zjazdu podzielonej na sekcje jest następujący:

I. T w ó r c z o ś ć. Rozpowszechnienie dzieł polskich kompozytorów w kraju i zagranicą. Sprawy wydawnicze. Opieka nad kompozytorami. Konkursy.

II. P e d a g o g j a. Konserwatorja i szkoły muzyczne. Kwalifikacje nau-

czycielskie. Nauka muzyki w szkołach ogólno kształcących. Potrzeby nauczycielstwa. Opieka nad młodzieżą uczącą się muzyki.

III. T e o r j a i k r y t y k a. Muzykologja. Sprawa przedmiotów teoretycznych w szkołach muzycznych i ogólno kształcących. Wykształcenie zawodowe referentów muzycznych. Stanowisko instytucyj muzycznych wobec krytyki.

IV. M u z y k a k o ś c i e l n a. Stan obecny muzyki kościelnej i sposoby podniesienia jej poziomu. Organiści. Tworzenie chórów kościelnych zwłaszcza wiejskich.

V. M u z y k a k o n c e r t o w a. Nasze programy koncertowe. Dyrygenci i wykonawcy. Organizacja i zadania towarzystw chóralnych.

VI. O p e r a. Repertuar. Dzieła polskich kompozytorów. Ustrój i kierownictwo. Poziom wykonania muzycznego i ogólna kultura sceniczna.

VII. M u z y k a s t o s o w a n a. Muzyka wojskowa. Muzyka w kinematografach, taneczna i inne lżejsze rodzaje.

VIII. W y d z i a ł o r g a n i z a c y j n y. Założenie ogólnego Związku zawodowego muzyków polskich. Istniejące związki i organizacje, ich sprawy i stosunek do ogólnego Związku muzyków. Utworzenie funduszu na wydawnictwa muzyczne. Sprawa udziału muzyki w radzie artystycznej przy Ministerstwie Sztuki i Kultury.

Ponieważ wśród zawodów t. zw. wyzwolonych, muzyczny należy do najliczniejszych, a najmniej jak dotąd korzysta z dobrodziejstw organizacji, z opieki Państwa i społeczeństwa, ponieważ nadto obejmuje on trzy wielkie dziedziny: twórczą, wykonawczą i pedagogiczną, przeto z jego pomyślnością i rozwojem łączy się wielki szereg doniosłych spraw i zagadnień zarówno zawodowych jak i artystyczno-kulturalnych, które oddawna domagają się rozważenia i rozstrzygnięcia.

Świadomy zarówno ważności tych potrzeb jak i powagi chwili odbudowy narodu, komitet organizacyjny ma nadzieję, że na wezwanie jego, ogół muzyków odpowie jak najliczniejszem zgłoszeniem się do udziału w pracach Zjazdu oraz nadesłaniem referatów.

Mając już zapewnione bardzo życzliwe poparcie Ministerstwa Sztuki i Kultury komitet dołoży wszelkich starań, ażeby udział w Zjeździe jaknajwięcej muzykom miejscowym i zamiejscowym ułatwić i nie omieszka we właściwym czasie podać do wiadomości publicznej dokładnych danych dotyczących regulaminu Zjazdu.

Zgłoszenia i referaty należy nadsyłać do siedziby komitetu: Warszawa, Towarzystwo muzyczne, Gmach Filharmonji, ul. Sienkiewicza 8.

Warszawa, w czerwcu 1920.

Henryk M e l c e r przewodniczący, Ludomir R ó ż y c k i i Karol S z y m a n o w s k i zastępcy, Feliks S t a r c z e w s k i i Adam B u k o w i ń s k i sekretarze, Roman C h o j n a c k i skarbnik. Członkowie komitetu: Cezary J e l e n t a, Feliks K o n o p a s e k, Piotr M a s z y ń s k i, Stanisław N i e w i a d o m s k i, Piotr R y t e l, Marja R ü d i g e r o w a-Wąsowska, Roman S t a t k o w s k i.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

I. J. Paderewski otrzymał od uniwersytetu w Oxfordzie tytuł doktora filozofji *honoris causa.*

Opera warszawska wyjeżdża na Szląk w celach plebiscytowych. Repertuar obejmuje dwie tylko opery: „Verbum nobile" i „Halkę", oraz balet; ze spiewaczek jadą panie Mokrzycka i Kuncewiczówna, ze spiewaków pp. Dygas, Brzeziński. Freszel, Ostrowski i Szepietowski, chór złożony z czterdziestu osób i orkiestra w takiejże liczbie członków. Operą dyrygować będzie Młynarski.

Klub recenzentów muzycznych we Lwowie donosi o następującej uchwale, powziętej na zebraniu w dniu 17-go czerwca 1920 r.:

Począwszy od dnia 1. października 1920 postanowili członkowie Klubu

nie umieszczać recenzji z produkcji muzycznych, odbywających się w niedziele i w dnie świąteczne przed południem. Prof. Fr. Neuhauser przewodniczący, prof. L. Jaworski, sekretarz.

Towarzystwo „Echo" we Lwowie wybrało na Walnem zgromadzeniu następujący skład wydziału: Ludwik Janowski prezes, Julian Pusch wiceprezes, Jan Rangl dyrektor, Antoni Kinalski dyrygent, Dr. Antoni Konopacki skarbnik, Karol Bereznicki sekretarz, Marjan Kinalski zastępca sekretarza, Franciszek Leski bibliotekarz, Stanisław Lasiota gospodarz, Michał Cwikłowski.

Konwencja Berneńska ochrony praw autorskich obejmujących dzieła literackie i dzieła sztuki, obowiązuje Państwo Polskie od 1. stycznia r. 1920, rząd bowiem polski był pierwszym między nowo powstałymi, który do rzeczonej konwencji przystąpił, zdeklarowawszy to przystąpienie Związkowej Radzie Szwajcarji pismem z dnia 28. lutego 1920.

Nowe opery. Kompozytor berliński Franciszek Neumann wystąpił z nową operą o wysoce dramatycznem napięciu, zatytułowaną „Burza jesienna". Operę wykonano w Kassel. W Dreźnie wystawiono niedawno operę komiczną „Schirin i Gertruda" utworu Pawła Graenera; a Łukasz Bötscher kompozytor zamieszkały w Bambergu dał słyszeć trzy aktową swą operę „Salambo" w Altenburgu. O wszystkich tych utworach a zwłaszcza o trzecim z nich, wyraża się prasa entuzjastycznie, pytanie czy wyjdą w świat poza Niemcy?... Zupełnie natomiast niechętnie wyrażają się krytyki o operze Leona Falla „Der Goldene Vogel" przedstawionej niedawno w Dreźnie, odmawiając jej zupełnie wyższej wartości. Średnie powodzenie miała opera „Scheherazada" Bernarda Seklesa w Berlinie. Krytyk w „Signale" nazywa muzykę Seklesa „retortową", nowe ale bardzo wymowne określenie.

Anna Bahr Mildenburg została powołana na nauczycielkę gry scenicznej operowej do Akademji muzycznej w Monachjum.

Humperdink opracował zupełnie na nowo operę swą „Małżeństwo z musu". Rzecz ta wystawiona będzie w Darmstadzie.

Muzykalny Berlin. Według ostatniego obliczenia żyje obecnie w Berlinie 1300 nauczycieli fortepianu, 1200 nauczycielek, 950 nauczycieli gry na skrzypcach, 250 uczy wiolonczeli, 200 lutni, 180 mandoliny, 150 cytry, jest dalej 250 organistów, 350 muzyków gra na harmonjum specjalnie. Posiada Berlin 600 dyrektorów, 600 cywilnych kapelmistrzów, 450 salonowych, 650 dyrygentów chóru, 650 nauczycieli spiewu, 750 nauczycielek spiewu, 400 koncertowych spiewaków i 700 takichże spiewaczek. Imponujący ten wykaz statystyczny dopełniają następujące cyfry: 500 instytutów muzycznych, 750 męskich chórów, 300 mieszanych. Gazet muzycznych wychodzi 16!

Wystawa wagnerowska. — Lipsk posiada obecnie wystawę wagnerowską, na której bogaty materjał złożyły się zbiory zmarłego niedawno kupca hamburskiego Hagedorna.

Grób Minny Wagner z domu Planer, pierwszej żony Ryszarda, zapadł się z powodu, że o nim zupełnie zapomniano. Dopiero Stowarzyszenie opieki nad zabytkami miasta Drezna, ulitowało się nad pamięcią pierwszej towarzyszki autora Lohengrina i doprowadziło grób do porządku.

Następny numer „Gazety Muzycznej" za sierpień i wrzesień 1920 wyjdzie dnia 1. września b. r.

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

Śpiew:

Frankowska Zofia, ul. Akademicka l. 21.
Legade Anna, ul. Domagaliczów l. 2.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Sierpień-Wrzesień 1920. Nr. 21. do 24.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

MUZYCY WARSZAWSCY.

III.

Roman Statkowski.

Statkowski należy do tych nielicznych u nas kompozytorów, których utwory przeważnie — można nawet powiedzieć wyłącznie, wydawane były przez firmy zagraniczne. Fakt ten, świadczący jak najpochlebniej o samych utworach, nie mógł jednak wpłynąć zbyt korzystnie na ich u nas rozpowszechnienie — biorąc pod uwagę, że autor był i jest wrogiem wszelkiego narzucania się i autoreklamy.



Owo niedostateczne rozpowszechnienie dzieł Statkowskiego jest też jedną z niezliczonych konsekwencji długotrwałej nienormalności naszego politycznego życia; autor polski publikował chętnie swe utwory w Berlinie, Londynie lub Moskwie bo o wydanych u nas mało wiedziała (a przeważnie wiedzieć nie chciała) zagranica. Publikowane za granicą nie zobowiązywały jednak naszych księgarzy do reklamy — a wydawcy zagraniczni mało o reklamę w Polsce dbali...

Był to *circulus vitiosus* — któremu kres położyć może dopiero obecnie w wolnej Polsce zorganizowana — w odpowiednie fundusze wyposażona i w międzynarodowy ruch księgarski wprowadzona: spółka wydawnicza polskich autorów. Dzięki jej powstaniu doczekamy się może nareszcie, że wszystkie pięć (!) kwartetów smyczkowych R. Statkowskiego ukażą się w druku!

Autor „Marji", której wznowienie usłyszeliśmy w tym roku w warszawskiej Operze jest obecnie profesorem kompozycji i wicedyrektorem warszawskiego konserwatorjum. Urodzony dnia 24. grudnia 1859 r. w Szczypiornie (pod Kaliszem) młodzieńcze lata spędził w Warszawie, gdzie też ukończył gimnazjum klasyczne i wydział prawny uniwersytetu. Objawiające się już wcześnie zdolności muzyczne skłoniły go do poświęcania się w chwilach wolnych od gimnazjalnych i uniwersyteckich studjów pracy nad harmonją i kontrapunktem pod kierownictwem Władysława Żeleńskiego. Był to wstęp do zupełnego oddania się muzycznej karjerze, które też nastąpiło wkrótce po zrzuceniu szkolnego munduru. W roku 1886 zdecydował się Statkowski wyjechać zagranicę dla ukończenia studjów muzycznych, lecz potrzeba dozoru i częstego odwiedzania dóbr dziedzicznych, których niektóre interesa prawne koncentrowały się w Petersburgu, zniewoliła go do udania się nad Newę, gdzie ówczesne konserwatorjum w pełnym było rozkwicie. Były to najświetniejsze czasy

działalności Antoniego Rubinsteina jako dyrektora M. Rimskij-Korsakowa, Ladowa, Sołowiowa jako profesorów stołecznej muzycznej uczelni. Skomponowaniem Kantaty na sola, chóry i orkiestrę p. t. „Uczta Baltazara“ ukończył Statkowski petersburskie konserwatorjum w r. 1890 pracując w czasie studjów pod okiem Sołowiowa a częściowo samego Rubinsteina.

Pomiędzy latami 1890 i 1898 przebywał Statkowski kolejno to na wsi rodzinnej na Wołyniu to w Kijowie — odbywając częste i długotrwałe wycieczki za granicę do Drezna i Berlina — gdzie też w r. 1893 ukazały się (nakładem znanej firmy Ries i Erler) pierwsze jego utwory i skąd zasilał swemi korespondencjami artystycznemi wychodzące wówczas w Warszawie: „Echo Muzyczne“. — Po dalszych latach zamieszkiwania najpierw Moskwy potem Petersburga (od 1899—1903 r.) został w roku 1904 powołanym przez Emila Młynarskiego na profesora historji muzyki do konserwatorjum warszawskiego.

Rok 1903 przyniósł Statkowskiemu zaszczytne odznaczenie; na konkursie międzynarodowym w Londynie została uwieńczona pierwszą nagrodą jego opera „Filenis“ (skomponowana do niem. tekstu H. Erlera w r. 1897). Wkrótce potem — w roku powołania Statkowskiego do Warszawy — zdobyła również pierwszą nagrodę na konkursie Wołłodkowicza jego opera: „Marja“.

Wytężona praca pedagogiczna — zwłaszcza od czasu objęcia po śmierci Z. Noskowskiego klas kompozycji i instrumentacji — następnie zajęcia inspektora a potem wicedyrektora konserwatorjum nie pozwalały i nie pozwalają niestety Statkowskiemu poświęcać dużo czasu na komponowanie. Nie tracimy jednak nadziei, że mimo tych pozytywnych przeszkód niejedno większe dzieło jego natchnienia powiększy jeszcze naszą muzyczną literaturę.

Rozpatrzmy się w dotychczasowym kompozytorskim dorobku Statkowskiego. Składają się nań utwory fortepianowe, utwory na skrzypce z tow. fortepianu, pieśni, kwartety smyczkowe, Polonez i Fantazja polska na orkiestrę oraz dwie wspomniane już opery.

Utwory fortepianowe (wydane przeważnie u Riesa i Erlera w Berlinie a częściowo u Willcocks'a i u Augenena w Londynie oraz u Jurgensona w Moskwie) dają nam poznać w Romanie Statkowskim liryka, który przemawiając wytworną formą i pięknym muzycznym językiem wyraża się bądź to rytmem Mazura lub Krakowiaka bądź jakąś subtelną idyllą — lub jakiemiś „pages intimes“ (Immorteles op. 19). — W każdym jego utworze (doskonale zawsze napisanym na fortepian) znaleźć można wyszukany rytm oraz harmonję nadającą kompozycji osobiste piętno autora. Oczywiście że dla uszów nawykłych szukać w muzyce dzisiejszej jedynie ultra-modernistycznych efektów dźwiękowych — może się typ utworów Statkowskiego wydać przestarzałym; ale sądzenie takie byłoby tylko powierzchowne. Dzieła posiadające swoją prawdziwą treść wewnętrzną — mogą tylko przejściowo podlegać „modom“. — Podobne charakterem do fortepianowych są skrzypcowe utwory Statkowskiego (popularny „Krakowiak“ lub u Schotta wydane: „Fenilles d'album“). W swych kwartetach smyczkowych (z których dopiero jeden F-dur op. 10 wydanym jest u firmy Ries i Erler) daje Statkowski prawdziwe zrozumienie i odczucie stylu muzyki kameralnej — i jest u nas bezwzględnie pierwszym na tem polu. Brzmienie jego kwartetowego zespołu smyczkowego nie przypomina nigdy efektów orkiestrowych (wada tak częsta u nowoczesnych kompozytorów muzyki kameralnej) — tematy posiadają charakterystyczną plastykę — forma wzorowa a urozmaicona; prócz wydanego znajdują się w rękopisie kwartety: F-mol op. 13, D-dur op. 14, Es-dur op. 37 i E-mol op. 40. Najbardziej znanemi u nas dziełami Statkowskiego — ale na razie jak dotąd tylko w Warszawie, są jego opery: „Filenis“ (wystawiona w Warszawie w r. 1903) i „Marja“ po raz pierw-

szy grana w Warszawie w r. 1906 wznowiona 1919.

W krótkiej pobieżnej sylwetce niepodobna dać obszernej analizy dwóch tych dzieł dramatycznych; ogólną ich wspólną a nadzwyczaj dodatnią charakterystyką jest równomierność z jaką autor umie wyrazić wdzięk lirycznych momentów oraz siłę dramatycznej ekspresji. — Dlatego też jego muzyka operowa posiada ten nieodzowny światłocień: pogody i smutku z równą wyrażony intenzywnością. Frazę muzyczną cechuje szlachetność inwencji — zespoły śpiewacze traktowane sposobem wytrawnego znawcy, orkiestra brzmiąca pięknie i zawsze interesująco. Dzieła świadczące nietylko o talencie dramatycznym — pełnym klasycznego umiaru ale i o wysokiej artystycznej kulturze. Trzeba też mieć niepłonną nadzieję, że prócz „Marji“ również i „Filenis“ wejdzie znowu do stałego repertuaru nietylko warszawskiej ale poznańskiej i lwowskiej opery — a należy życzyć z serca aby sprzyjające okoliczności pozwoliły znowu Romanowi Statkowskiemu w szerszym zakresie jąć się twórczej pracy.

Wysokie zalety inteligencji i wykształcenia, nieskazitelna prawość charakteru, brak zupełny tak niestety często w świecie artystycznym i muzyczno-naukowym spotykanej *„jalousie du asetier“*, wrodzona dystynkcja i wspomniany już na początku wstręt do wszelkiej autoreklamy czynią z autora „Marji“ i „Filenis“ postać, której się wśród naszych współczesnych muzyków należy jedno z najpierwszych miejsc.

Henryk Opieński.

NIEZBĘDNE WARUNKI DLA KRYTYKA MUZYCZNEGO *).

„La critique est aisée, et l'art est difficile“.

Zdanie to (wiersz z zapomnianej już dzisiaj komedji Destouches'a „Le glorieux“) zawiera prawdę, gdy stosuje się do profanów, wygłaszających bez ceremonji apodyktyczne sądy o rzeczach, na których się zupełnie nie znają. Da się ono zastosować i do tych — niestety zbyt licznych „przygodnych krytyków“, o których pisze Lavignac (profesor konserwat. paryskiego), że „mniemają posiadać prawo sądzenia wszystkiego, mówienia o wszystkiem ex cathedra, z tej racji jedynie, że trzymają pióro w ręku, a gotowi są podjąć się dziś krytyki muzycznej, jutro literackiej, pojutrze sztuk plastycznych, byleby zatrzymać to pióro, które naogół jest piórem gęsiem“.

W istocie jednak krytyka — taka, jakąby zawsze być powinna i jaką bywa niekiedy w rękach ludzi powołanych, — nie jest bynajmniej rzeczą „łatwą“ w przeciwstawieniu do sztuki, a najlepszym dowodem tego jest fakt, że znacznie mniej było na świecie dobrych krytyków, niż dobrych artystów.

Nie będziemy tu poruszali tylekroć już obszernie rozważanej kwestji znaczenia krytyki dla kultury estetycznej lub jej stosunku do artystów i publiczności. Nie potrzebujemy też przypominać, że krytyka sztuki, uprawiana przez prawdziwych mistrzów, jest sama przez się sztuką, jest jednym z działów literatury — może najsubtelniejszym, może najwykwintniejszym, gdyż pojawiającym się zazwyczaj w dobie największej dojrzałości kultury.

Pragniemy tylko zaznaczyć, że nawet ta krytyka, której działalność ogranicza się do chwili bieżącej, — w szczególności zaś krytyka muzyczna, — wymaga tylu zalet, połączonych w jednej osobie, iż doprawdy dziwić się nie można, gdy wśród piszących o muzyce w niezliczonych organach prasy, znajdujemy tak niewielu uprawnionych do krytyki t. j. odpowiada-

*) Ze względu na imię pierwszorzędnego krytyka warszawskiego p. Fr. Brzezińskiego, znanego zaszczytnie kompozytora i znawcy, umieszcza redakcja ten artykuł, mimo że w wielu ustępach czytelnik znajdzie powtórzenie (zupełnie przypadkowe — a przecież nieuniknione tam, gdzie kwestja omawiana przez dwóch autorów prawie wyklucza różne rozwiązania) poprzednio już wypowiedzianych uwag. Jest to jeszcze jeden więcej głos dotykający poruszoną niedawno sprawę.

jących najniezbędniejszym warunkom do uprawiania tego działu publicystyki.

Warunki te są następujące:

1. Muzykalność wrodzona i rozwinięta w atmosferze wysokiej kultury, obejmująca obok prawdziwego zamiłowania i wyrobionego smaku zdolność subtelnego odczuwania rytmu, taktu, tempa, melodji, harmonji i polifonji w połączeniu z pamięcią muzyczną. Bez tego kardynalnego warunku — wszystkie pozostałe nie mają żadnego znaczenia.

NB. Tak zwany „słuch absolutny" nie ma nic wspólnego z muzykalnością. Wielu znakomitych kompozytorów nie posiadało go, natomiast spotyka się nieraz tę właściwość ucha u ludzi zupełnie niemuzykalnych. Do muzykalności konieczny jest tylko „słuch relatywny".

2. Wykształcenie muzyczne, a więc: znajomość teorji i historji muzyki, umiejętność gry na fortepianie oraz czytania nut samym wzrokiem i orjentowania się w partyturze orkiestrowej, tudzież pewne pojęcie o instrumentach muzycznych i o śpiewie, — słowem wykształcenie, jakie posiadać powinien skończony kompozytor.

3. Erudycja muzyczna — t. j. znajomość muzyki praktycznej (utworów muzycznych) w jak najszerszym zakresie, przedewszystkiem jednak nie powierzchowna znajomość dzieł wielkich mistrzów, dawnych i nowożytnych, oraz pewna erudycja w zakresie literatury, traktującej o sprawach muzycznych.

Te 3 warunki w połączeniu dają dopiero możność orjentowania się w stylu, formie i charakterze kompozycji, odróżniania epok, okresów, narodowości i szkół, poznawanie autora w nieznanem dziele, określania, do jakiego okresu twórczości autora dany utwór należy, jakie wpływy lub podobieństwa są w nim widoczne, — słowem umożliwiają to, co możnaby nazwać „djagnozą muzyczną".

4. Doświadczenie, które w danym wypadku możnaby określić, jako „bywalstwo". Aby módz krytykować wykonanie dzieł, nie wystarcza znać muzykę z nut i książek. Tylko ten, kto wiele muzyki słyszał, i to w najróżniejszem wykonaniu — przez różne orkiestry lub chóry, pod kierunkiem różnych kapelmistrzów, przez różnych solistów (śpiewaków lub wirtuozów) na różnych scenach i estradach — tylko ten, kto posiada długoletnią praktykę tego rodzaju, ma możność, jako krytyk, stosowania słusznej miary i właściwej skali wymagań przy ocenie wykonania i tylko taka praktyka uchronić może krytyka z jednej strony od przesadnych wymagań, z drugiej od zadawalania się miernotą.

5. Krytycyzm. Podczas gdy 3 ostatnio wymienione warunki, t. j. wykształcenie, erudycja i doświadczenie, należą do tych, które dadzą się nabyć, — krytycyzm jest, podobnie jak muzykalność, zdolnością wrodzoną, do której udoskonalenia tamte trzy są niezbędne, bez której jednak same nie wystarczają. Jest to zdolność zdania sobie sprawy z faktów i wrażeń, zdolność kojarzenia ich, różnicowania i porównywania, definiowania i wydawania o nich samodzielnego sądu, wreszcie zdolność logicznego wysnuwania wniosków.

Połączenie powyższych pięciu warunków stanowi dopiero to, co nazywamy „znawstwem muzycznem".

6. Zalety pisarskie. Nie chodzi tu o wybitny talent literacki, jakim zazwyczaj odznaczają się krytycy, których pisma przechodzą do potomności; talent taki jest bardzo pożądany dla dobrego krytyka, gdyż zjednywa mu czytelników, a tem samem rozszerza jego wpływ kształcący na publiczność, — nie można wszakże uważać tego warunku za konieczny. Natomiast można i należy wymagać od każdego publicysty, aby władał poprawnie językiem, w którym pisze, aby umiał jasno formułować swe myśli, aby styl jego nie był pretensjonalny, przeładowany wyrazami technicznemi, niezrozumiałemi dla publiczności, ani też banalny lub zgoła trywialny.

7. Względność. Kto dobrze zna sztukę, ten wie, ile nakładu czasu

i wysiłku nerwów (nawet przy największym talencie) wymaga zdobycie choćby częściowego i względnego wydoskonalenia w jakimbądź kierunku. Kto jako tako zna świat artystyczny, ten powinien wiedzieć, jak rzadko spotyka się u artystów samokrytycyzm, jak wielu adeptów sztuki ulega fatalnym złudzeniom co do rozmiaru lub rodzaju swych uzdolnień lub przyrodzonych warunków, jak niewielki jest wśród nich odsetek „wytrawnych" i jak bolesne są dla pozostałych rozczarowania, przez które przejść muszą. Ilekroć tedy obowiązek zmusza krytyka do wypowiedzenia ujemnego sądu o produkcji żyjącego artysty (a jest to niekiedy obowiązkiem nietylko względem sztuki i publiczności, ale i względem samych artystów), winien to zawsze czynić w formie przyzwoitej i delikatnej, poważnie i rzeczowo, bez dowcipów, złośliwości, insynuacji i przytyków osobistych. Krytyka obrażająca jest poprostu nieszlachetnością, gdyż dotknięty nią artysta nie może się bronić tą samą bronią: po pierwsze bowiem nie przystoi artyście zabierać głosu we własnej sprawie, po drugie zaś prowadziłoby to do nieskończonych polemik pomiędzy artystami a krytykami, — polemik najczęściej bezpłodnych, a prawie zawsze niesmacznych.

Delikatności i uprzejmości nie powinien jednak krytyk posuwać tak daleko, aby chwalić miernotę lub tolerować objawy, które wprost za szkodliwe ze stanowiska kultury uważa; pozwalając bowiem na plenienie się chwastów, przynosi się szkodę rozwojowi roślin szlachetnych.

8. Uczciwość. Jest to warunek tak elementarny, że właściwie wydaje się rzeczą zbędną o nim mówić. Należy wszelako podkreślić (ponieważ ogół niekiedy nie zdaje sobie z tego należycie sprawy, że nieuczciwym jest nietylko krytyk przedajny, ale i taki, który chwaląc lub ganiąc powoduje się świadomie jakimbądź interesem osobistym. W szczególności zaś wyzyskiwanie krytyki dla załatwiania porachunków osobistych powinno być przez opinię publiczną piętnowane, jako czyn niehonorowy; zasadniczo bowiem czyn taki nie różni się od postępku sędziego, któryby za pomocą wyroku dokonywał aktu zemsty prywatnej, lub lekarza, któryby dla celów ubocznych szkodził zdrowiu pacjenta. — Krytyk, podobnie jak sędzia lub lekarz, może popełnić omyłkę. ale należy wymagać od niego bezwzględnie dobrej wiary.

9. Brak uprzedzeń. Nie chodzi tu o stronność świadomą, jak w poprzednim ustępie, lecz o mimowolną, wynikającą ze skłonności do uprzedzania się. Oprócz dobrej wiary krytyk powinien posiadać te właściwości charakteru i umysłu, które czynią człowieka zdolnym do uniezależnienia swego sądu o faktach od sympatji lub antypatji względem osób, stronnictw lub narodowości, a nawet — gdy chodzi o sztukę — względem prądów, szkół lub rodzajów w samej sztuce, które, jednem słowem czynią sąd możliwie objektywnym. Oczywiście sąd krytyka muzycznego jest w gruncie rzeczy zawsze subjektywny, — w dziedzinie estetyki nie ma bowiem kryterjów ściśle objektywnych, — chodzi tylko o to, aby zawsze umieć zdobyć się na sprawiedliwą ocenę talentu i zasługi. Krytyk nie potrzebuje taić upodobań własnych, może z entuzjazmem propagować to, co za dobre uważa, lub jawnie zwalczać, co mu się złem wydaje; nie posiada jednak stosownej kwalifikacji, jeżeli jest sekciarzem, czyli fanatykiem, zaślepionym w swej dogmatyce, lub pedantem, trzymającym się uparcie formułek pewnej doktryny, albo wreszcie człowiekiem, ulegającym z łatwością prądom mody, wpływom, uprzedzeniom, nastrojom, zmianom humoru, słowem — człowiekiem niezrównoważonym. A zatem: jaknajszerszy widnokrąg w sztuce i zrównoważony umysł i charakter — oto dwie ważne zalety, poręczające sprawiedliwość sądów krytyka.

10. Skrupulatność — inaczej mówiąc nielekceważenie swych obowiązków. Krytyk powinien się starać o dokładne poznanie dzieł, o któ-

rych przychodzi mu wygłosić sąd publicznie, nie spieszyć się ze zdaniem, gdy chodzi o utwory, do objęcia których nie wystarcza jednorazowe usłyszenie lub pobieżne przejrzenie nut, przedewszystkiem zaś nie powinien formować sobie własnej opinji na zasadzie zdań, wyczytanych w książkach lub zasłyszanych, lub zgoła wygłaszać zdanie o tem, czego wcale nie zna. Tą samą skrupulatnością winien też kierować się względem artystów - wykonawców.

Fr. Brzeziński.

B. SZARLITT.

PRZYSZŁOŚĆ MUZYKI — „MUZYKĄ PRZYSZŁOŚCI".

Obok augurów, zwiastujących nieunikniony „zmierzch" muzyki *), nie brak i takich, którzy przeciwnie przepowiadają jej nieoczekiwanie wspaniałą przyszłość. I rzecz dziwna: jedni i drudzy wywodzą horoskopy swoje z tychżesamych „znaków". Gdy bowiem tamci upatrują w nadmiernym rozroście chromatyki „chorobę śmiertelną" sztuki tonów, ci w chromatyce właśnie widzą ów „sok pożywczy", dzięki któremu muzyka w niesłychany sposób na nowo zakwitnie.

Wśród augurów tej ostatniej kategorji dwaj zwłaszcza na szczególną zasługują uwagę, których nazwiska co prawda tylko wspólność tematu złączyła: Ferucio Busoni i Willi von Möllendorf. O ile bowiem pierwszy w świecie muzycznym oddawna znany jest i ceniony, o tyle o drugim dotąd nic nie słyszano. Obaj też całkiem niezależnie od siebie, wystąpili ze zupełnie nowymi pomysłami, mającymi na celu wykazać, że przyszłość muzyki leży jedynie w dalszym rozwoju chromatyki, o którego możliwościach dotąd nam się nie śniło.

Zdaniem Busoniego, nasz okrąg tonów stał się już tak dalece ciasnym, a forma jego ekspresji stała się już tak steorytypową, że obecnie nie istnieje ani jeden znany motyw, do którego nie dałby się inny znany motyw w ten sposób dostosować, ażeby oba mogły jednocześnie być grane I dlatego musimy dążyć do „gruntownej zmiany naszego systemu tonów, która umożliwi nam technikę bez żadnych przeszkód i nieograniczoność tonalną".

Jakże wyobraża sobie Busoni ten nowy system? Otóż ma to być podział dotychczasowego półtonowego systemu na system $^1/_3$ i $^1/_6$-tonowy. Podziału takiego zaś dokonać możemy zapomocą wynalezionego przez Amerykanina Dra Tadeusza Cahill aparatu, umożliwiającego zamianę prądu elektrycznego na dokładnie obliczoną i niezmienną ilość drgań. A ponieważ wysokość tonu zależna jest od liczby drgań, zaś aparat Dra Cahill „ustawiać" się daje na każdą dowolną liczbę, nieograniczone stopniowanie oktawy jest poprostu tylko dziełem dźwigni, korespondującej ze wskazówką kwadranta. Dla Busoniego nie ulega kwestji, że systematyczne wychowanie ucha zapomocą tego aparatu, przysporzy sztuce tonów nieobliczalny nowy materjał.

Nam się wszelako zdaje, że takie „wychowanie ucha" dla muzyków europejskich jeszcze na długi czas pozostać musi „muzyką przyszłości". Wobec dzisiejszych stosunków walutowych, bowiem, które niestety tak prędko na lepsze się nie zmienią, trudno wyobrazić sobie, by masowe sprowadzanie aparatu Dr Cahill do Europy, rychło mogło mieć miejsce. Chyba, że poczciwa Ameryka, obok roli karmiciela Europy, zechce objąć także rolę hodowcy przyszłych jej muzyków...

Mniej fantastycznie niż Busoniego, przedstawia się pomysł Willi von Möllendorfa. Wychodząc również z założenia, że nasz obecny system tonów

*) Porównaj artykuł „Ostatnia fala" w Nr. Nr. 17—20.

już tak dalece się zużył, iż nie jest absolutnie w stanie dostarczać nowych możliwości, Möllendorf podzielił dotychczasową skalę tonów zamiast na 12 na 24 stopni. Ten podział umożliwić ma z jednej strony bardziej ścisłe i niespostrzegalne przejścia i modulacje, a więc najsubtelniejsze odcienie, z drugiej zaś strony wzmożyć wniesłychany sposób nowe połączenia tonów, nowe współdźwięki, czyli wzbogacić materjał tonowy Ma on, krótko mówiąc, służyć do tworzenia nowej muzyki ćwierćtonowej.

W przeciwieństwie do Busoniego, który zrealizowanie pomysłu swego uzależnia od wynalazku Amerykanina, Möllendorf zabrał się sam do realizacji idei swojej, skonstruowawszy harmonjum, zaopatrzone w klawiaturę bichromatyczną. Jest to klawiatura, posiadająca między dwoma klawiszami dotychczasowymi (białym i czarnym) nowy klawisz brunatny, który służy właśnie do wygrywania leżącego w pośrodku — ćwierćtonu.

Mieliśmy w ubiegłym roku sposobność usłyszenia Möllendorfa, wykonującego na tem harmonjum swojem niektóre drobne utwory. I przyznać musimy, że nie sprawiało bynajmniej trudności odróżniać dokładnie odległości ćwierćtonowe.

W międzyczasie podobno udało się już Möllendorfowi przystosować „klawiaturę bichromatyczną“ także do fortepianu. Będzie zatem europejski świat muzyczny miał sposobność, wypróbowania „systemu ćwierćtonowego“ wcześniej aniżeli „systemu Busoniego“. Czy jednakowoż sztuka tonów dzięki Möllendorfowi naprawdę „zakwitnie na nowo w sposób niesłychany“ — pokaże dopiero przyszłość. Na razie zaś śmiało powiedzieć wolno, że dla przyszłego rozwoju muzyki, jeden i drugi system mają li tylko znaczenie — „muzyki przyszłości“.

DR. JÓZEF REISS.

NIEZNANA PIEŚŃ Z RĘKOPISU KÓRNICKIEGO.

Rękopis bibljoteki Kórnickiej D. I. (z r. 1455 i 1460) zawiera m. i. pieśń o Św. Stanisławie „Chwała Tobie, Gospodzinie“ z melodją na dyskant, tenor i kontratenor. Facsimile tej pieśni zamieścił Wojciech Sowiński jako dodatek w „Słowniku muzyków polskich“ (Paryż 1874). Transkrypcja jej na dzisiejszą nutację nie przedstawia żadnych trudności. Ogłosił ją też X. Dr. Józef Surzyński w pamiątkowej książce „Obchód 100. rocznicy urodzin Fr. Chopina“ Lwów 1912 (str. 119).

Na drugiej karcie rękopisu znajduje się jakby pozorny dalszy ciąg tej pieśni głosy, notowane temsamem pismem, co pieśń o św. Stanisławie: kontratenor, tenor i kontratenor, zaś jeden głos bez bliższego oznaczenia. Z wzajemnym stosunkiem tych głosów nie umiano sobie dotąd poradzić. Al. Poliński tak pisze w „Dziejach muzyki polskiej“ (str. 40):

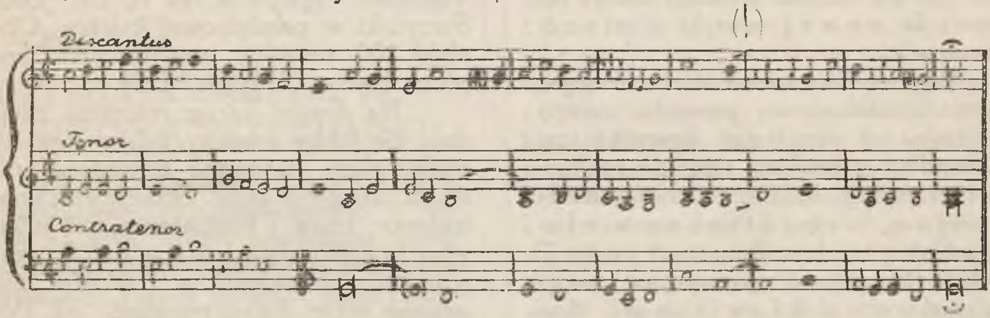
„Na drugiej kartce znajdują się cztery melodje. Ponieważ wszystkie głosy nie harmonizują ze sobą prócz dwóch pierwszych i to niezbyt dokładnie, przypuszczamy, że są bezładną nutacją głosów kilku pieśni, których szczątki doszły do nas w dochowanym rękopisie“.

Wszystkie te uwagi są zupełnie błędne, gdyż właśnie dwa pierwsze głosy tj. kontratenor i głos bez bliższego oznaczenia nie harmonizują ze sobą i nie mogą harmonizować, bo są częściami dwóch różnych pieśni: na czele kartki umieszczony kontratenor stoi luźnie i nie ma żadnego związku z resztą głosów. Natomiast trzy pozostałe głosy nie są — jak mówi Poliński — „bezładną nutacją głosów kilku pieśni“ (!), lecz tworzą harmonijną całość pieśni, której tytuł umieścił pisarz rękopisu na polu między tenorem a głosem górnym, poprzedzając tytuł kilkoma słowami nabożnemi: „Alleluja, Amen, Deo gratias, sed libera“ a na-

stępnie: „*Nota cantionis de illo digno viro Capistrano (divae memoriae?)*". Jestto więc 3-głosowa pieśń na cześć Jana Capistrana, który bawił w Polsce w r. 1453—1454. Uwaga pisarza, którym jest kompozytor, czy raczej kopista (na co wskazywałyby błędy w oznaczeniu kluczów) ułatwia określenie czasu, w którym ta pieśń powstała, gdyż niezawodnie niedługo po wyjeździe Capistrana z Polski.

Pieśń ta niestety bez tekstu, przeznaczona jest na d y s k a n t (w rękopisie nieoznaczony), notowany w kluczu G, na t e n o r notowany w kluczu mezzosopranowym i na k o n t r a t e n o r, notowany błędnie w kluczu mezzosopranowym, który zastąpić należy kluczem dyskantowym na pierwszej linji. Do błędów pisarskich należy jeszcze brak kropki przy nucie brevis e, w kontratenorze (takt 5.); błędy techniczne polegają na jawnych oktawach między dyskantem a tenorem (w takcie 8. i 9.).

Tonacja pieśni eolska (dzisiejsze A-moll); melodja główna spoczywa w tenorze, lubo i dyskant wyposażony jest śpiewną, samodzielną melodję; charakter melodji wybitnie narodowy.



NEKROLOGJA.

Katarzyna Jaczynowska

† dnia 3. września 1920.

Świat artystyczny warszawski poniósł stratę bolesną, pod której wrażeniem pozostaje jeszcze dotąd ciągle, nie mogąc pogodzić się z myślą, iż osoba, której działalność tak jeszcze żywo stoi wszystkim w pamięci, mogła od nas odejść niespodzianie i tak przedwcześnie.

I nieprędko żal ten wygaśnie. Bo zostajemy pozbawieni jednostki nietylko niepospolicie uzdolnionej i wykształconej, lecz nadzwyczaj szlachetnej a w aspiracjach zarówno artystycznych jak i ogólno-ludzkich skierowanej myślą i sercem wysoko. A stratę ponosi cała sztuka polska, gdyż śp. Katarzyna Jaczynowska należała do rzędu najwybitniejszych kobiet, jakie się muzyce u nas poświęcały, odczuwała zaś swą przynależność do sztuki polskiej z całą siłą jasnej i gorącej duszy.

Mówiąc przedewszystkiem o poświęceniu się muzyce, mamy na myśli to wielkie przywiązanie do sztuki, jakie zgasłą artystkę wciągało w zakres umiłowań znacznie szerszych niż sam zawód pianistki i nauczycielki wymaga. Te, położyły na jej indywidualności znamię niezatarte. Znana ogólnie i ceniona jako pianistka, zasługiwała przedewszystkiem na nazwę m u z y k a, była bowiem nawskróś muzykalną, rozporządzała poważnym zasobem wiedzy zawodowej, miała smak wyrobiony, ogromną cześć dla najlepszej muzyki, a daleka od ustępstw na rzecz przeciętnych gustów, talent swój i pracę poświęcała wyłącznie tylko najszlachetniejszym i najgłębszym utworom muzycznym. Z każdego jej słowa wyrzeczonego o sztuce, biła bystrość sądu i nadzwyczaj żywe zajęcie się przedmiotem omawianym, umysłowa powaga i stanowczość pedagoga, a jednocześnie zapał czującego i fantazji pełnego artysty. Ta stanowczość na tle silnie ugruntowanych zasad artystycznych

a przy odpowiedniem doświadczeniu i zdolnościach pedagogicznych, rozwiązuje tajemnicę powodzeń śp. Jaczynowskiej na polu naukowem, i przywiązania, z jakiem się do niej odnosiły liczne zastępy uczniów i uczenic powierzonych jej w Konserwatorjum warszawskiem.

Śp. Katarzyna Jaczynowska urodzona w Stawlu gub. Kowieńska, a więc „Polka rodem z Litwy", jak mawiała z naciskiem, bardzo wcześnie rozpoczęła studja muzyczne, gdyż w 9-tym roku życia weszła już do konserwatorjum w Petersburgu, jako wychowanica złączonego z instytucją tą internatu. W roku 1893 mając lat ośmnaście ukończyła studja i wyjechała z Petersburga w ślad za Antonim Rubinsteinem, który wówczas po raz drugi i ostatni porzuciwszy dyrekcję założonego przez siebie Konserwatorjum petersburskiego, przeniósł się do Drezna na czas niedługi, aby niebawem znowu powrócić nad Newę, gdzie życie zakończył. Młoda artystka przez cały ten czas korzystała ze wskazówek mistrza, w uroczystym też obchodzie ku jego czci pośmiertnej, urządzonym przez konserwatorjum, brała udział, grając Trio Rubinsteina z Auerem i Wierzbiłowiczem. Znakomity ów wiolonczelista był pierwszym jej współkoncertantem, z nim bowiem rozpoczęła swą karjerę wirtuozowską urządziwszy wycieczkę po Rosji. Imię, jakie sobie już wówczas wyrobiła, pozwoliło jej wylecieć śmielej na Zachód i w Niemczech wystąpić z koncertami. Dała ich trzy w sali Bechsteina w Berlinie, a następnie wystąpiła kilkakrotnie w Dreznie i Wrocławiu. W trakcie tych objażdżek koncertowych, pojawiła się po raz pierwszy w Warszawie, zaproszona przez Zygmunta Noskowskiego do udziału w koncertach Towarzystwa muzycznego. Następstwem tych koncertów było zaangażowanie artystki na nauczycielkę Konserwatorjum, początkowo w kursie średnim.

Osiadłszy w Warszawie, przyjęta przez publiczność i krytykę jak najlepiej, stanęła młoda pianistka u wrót karjery, która za pewną cenę mogła się dla niej ułożyć nad wyraz świetnie. Ceną tą było jednakże zdanie się na opiekę i łaskę ówczesnych sfer rządowych, które na wszechmocne słowo pewnej wysoko położonej osoby w Petersburgu, zajęły się pierwszemi krokami świeżo przybyłej do Warszawy koncertantki z całą uprzedzającą grzecznością i troskliwością. Ale „Polka urodzona na Litwie" mimo wychowania otrzymanego w stolicy Wszechrossji nie umiała skorzystać z tych faworów losu i dowiedziawszy się, że w owym błagonadiożnym koncercie urządzonym przez protektorów, za słuchaczy będzie mieć wyłącznie tylko Rossjan, z całą naiwnością młodej dziewczyny odpowiedziała: „że do Warszawy przyjechała przecież grać Polakom!" Naturalnie, że te słowa położyły koniec protekcjom i nieproszonej opiece.

Ale utalentowana i pewna swych artystycznych kwalifikacyj młoda pianistka nie potrzebowała żadnych sztucznych sposobów do wzbijania się na coraz wyższe stanowisko, oczywiście w moralnem tego słowa znaczeniu a nie materjalnem, takie bowiem osiągają w zawodzie wirtuozowskiem tylko wyjątkowi i nieliczni wybrańcy losu. Otrzymawszy posadę w konserwatorjum nie przestawała pracować nad sobą, i za urlopami wyjeżdżając, koncertowała dalej — w Lipsku, Berlinie, Dreznie i Moskwie. Z roku na rok zwiększało się jej imię, uznanie najmuzykalniejszych środowisk Europy rosło nieustannie. Ale nieprzeparty urok „największego pedagoga" pociągał żądną postępów wirtuozkę (bo już nią była niezaprzeczenie) do tego stopnia, iż wreszcie uwolniwszy się od obowiązków na cały rok, udała się do Wiednia, aby tu od największej powagi pianistycznej świata, od mistrza Leszetyckiego, zagarnąć dla siebie jeszcze część tych zdobyczy, jakie genialna głowa jego umiała nagromadzić do rozdziału pomiędzy wiernych na Cottage'u. Koroną tej pracy był pełen powodzenia koncert własny w sali Bösendorfera, a następnie z towarzyszeniem orkiestry w największej

wówczas sali koncertowej wiedeńskiej „Grosser Musikvereinssaal“. Potem nastąpiła wielka tournée po Rosji.

W całym tym okresie działalności koncertowej za granicą Polski, znachodził się zawsze czas dla koncertów w kraju, a zwłaszcza w Warszawie, gdzie co roku brała udział w wieczorach symfonicznych i kameralnych. Muzykalność niepospolita i łatwość z jaką do muzyki zespołowej zasiadała, czyniły ją równie doskonałą kameralistką. Jako interpretatorka najlepiej się czuła w atmosferze muzyki Schumanowskiej, tu wyobraźnia jej artystyczna stawała się najpłodniejszą i najłatwiej pozwalała wniknąć w istotę kompozycji.

Ogółem wziąwszy, zdolność wnikania w treść utworu była jej właściwą w stopniu wysokim i stawała się we wrażeniu decydującą co krytyka uznawała, przypisując ją słusznie i kulturze zdobytej inteligentną a niestrudzoną pracą i wrodzonemu naturalnemu talentowi, którego siedlisko główne leżało w głowie i sercu, wysyłając ztamtąd rozkazy dla dobrze wymusztrowanych i posłusznych, lecz nie biorących nigdy dowództwa palców.

W roku 1912 objęła artystka najwyższy kurs w Konserwatorjum i od tego czasu datuje się skoncentrowana jej praca pedagogiczna, której po raz ostatni złożono hołd w dorocznej produkcji Konserwatorjum w czerwcu r. b. Dały się tu słyszeć najlepsze jej uczenice i uczeń, który zaimponował całemu audytorjum grą swoją i talentem widocznie dojrzewającym. Gdy po produkcji ktoś z obecnych gratulował jej sukcesu pedagogicznego, i wyraził podziw, iż umie technikę i dynamikę rozwijać przy tak prostym, naturalnym i wolnym od wysiłku układzie i ruchu ręki, odpowiedziała ze swoją zwyczajną prostotą i tem spojrzeniem rozumnych i śmiejących się oczu, którem tak ogólną jednała sobie sympatję: „Ach, jestem zawsze nieprzyjaciółką wszelkiej sztuczności zarówno w rzeczach techniki jak i sposobie pojmowania muzyki“.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

V.

Muzyka zwolna powraca w swe łożysko po ferjach w tym roku pełnych niepokoju, obaw i najczarniejszych przypuszczeń, które na szczęście okazały się płonne, a raz usunięte, odsłoniły horyzont, jeżeli nie zupełnie wolny od chmur, to przecież jasny i prawie pogodny,

Ale warunki, w jakich sztuka ma się dalej rozwijać, albo powiedzmy jeszcze skromniej: w których będzie mogła istnieć, są zaiste bardzo trudne. Rozpatrywać je będzie Zjazd Muzyków; rady jednakże na nie znaleźć nie będzie mógł, ani im zapobiedz, bo wiążą się one tak ściśle z ekonomicznym stanem kraju, iż dopóki w całym naszym wewnętrznym ustroju nie zajdą zmiany na lepsze, dopóty i na polu sztuki prawie wszystko będzie wysiłkiem.

W Warszawie odbija się ten stan rzeczy przedewszystkiem na Filharmonji, która ilość swoich koncertów zredukować musiała, poprzestając na jednym symfonicznym w piątek i jednym popularnym w niedzielę popołudniu co tygodnia. Otwarcie dnia 24. b. m. pod dyrekcją Młynarskiego a ze współudziałem Egona Petriego. Na programie Symfonja F-dur Brahmsa, „Odwieczne pieśni“ Karłowicza i koncert F-moll Szopena. Birnbaum dyryguje popularnym koncertem.

„Lutnia“ i inne towarzystwa chóralne nie zapowiadają jak dotąd żadnych programów, konserwatorjum ma zamiar urządzać wieczory kameralne, lecz również nie ogłosiło dotąd programu, bo zresztą i nauka w tej instytucji rozpoczyna się w tym roku z początkiem października dopiero. Jednym zamiarom stają na przeszkodzie ceny ogromnie wygórowane, stawiane przez instrumentalistów; innym — brak mężczyzn młodszych, niezbędnych w chórze; innym znowu zajęcie w służbie państwowej, do której wszystkie jednostki od 17-go roku życia są obowią-

zane. Wszystko to trzeba cierpliwie przeczekać, uspokajając się przygotowaniami, których rzecz prosta nikt nie powinien zaniedbywać, aby nas lepsze czasy nie zastały z rękami próżnemi.

O polskim żołnierzu świat nasz muzyczny nie zapomina. Artyści nasi obojej płci są ciągle na usługi wszystkich produkcyj w koszarach i szpitalach, w kościołach i salach koncertowych. Niedawno urządził oddział pracy muzyków wielki poranek na rzecz żołnierza i na jego cześć. Rzecz się powiodła, sala Filharmonji była przepełniona. Melcer i Szymanowski napisali umyślnie marsze na orkiestrę w celu zaprodukowania ich na tym poranku, były to dwa ładne, proste a jednak zajmujące utwory, wyszłe z pod rąk nawykłych do roboty skomplikowanej i niezawsze dla ogółu przystępnej. Tym razem, przeznaczenie pokierowało bardzo szczęśliwie jednem piórem i drugiem, wyjaśniając styl i miarkując kunsztowność w sposób wysoce sympatyczny. Znalazła się na programie i nowa melodja do Roty M. Konopnickiej, śpiewana przez głosy męskie unisono z towarzyszeniem orkiestry*).

I nie koniec na tem jeszcze. Rozpisano niedawno konkurs na pieśń na cześć Hallera, żołnierską marszową, podatną do śpiewania w pochodzie. Tekst Or-Ota bardzo dobry, został uzyskany również w drodze konkursu. Oddział szkół i oświaty w ministerstwie spraw wojskowych pracuje nad skompletowaniem orkiestr wojskowych i stara się o zdobycie odpowiedniej literatury, pochodzenia rodzimego. Zwrócono się do polskich kompozytorów o marsze i utwory typu militarnego. W ten sposób otwiera się nowy dział naszej muzyki, zupełnie dotąd nie uprawiany; być też może, iż wpłynie on nieco na ożywienie ruchu wydawniczego muzycznego, bardzo u nas zaniedbanego z powodu braku papieru, braku sztycharni a w dodatku jeszcze i uniemożliwionego łączenia się z zagranicą, która zresztą także unormowaniem stosunków na tem polu poszczycić się nie może. Nuty podskoczyły w cenach niezmiernie i nic nie zapowiada zmiany na lepsze.

Opera warszawska rozpoczęła już swą działalność, i w dodatku bardzo punktualnie z dniem 1-go września. Personal operowy składa się z trzydziestu przeszło solistów (panie: Czapska, Frenklówna, Gołkowska, Jaroszówna, Krużanka, Krzyżanowska, Kuncewiczówna, Lewicka, Mechówna, Mokrzycka, Ruszkowska, Skwarecka, Tisserand, Tracewska, Zawadzka; panowie: Bogucki, Brzeziński, Dobosz, Dygas, Freszel, Gruszczyński, Janowski, Książkiewicz, Michałowski, Morlacchi, Mossoczy, Narożny, Ostrowski, Palewicz, Szepietowski, Woliński i inni) nadto z chóru i orkiestry, oraz baletu w tych samych co roku zeszłego rozmiarach. Dyrygują: Młynarski, Rodziński, Rudnicki i Hirszfeld, reżyseruje Kawalski, a wyjątkowo niektóre nowe rzeczy powierzone być mają reżyserom przygodnym w celu ożywienia i rozwinięcia ruchu na tem polu.

Z pomiędzy zapowiadanych wznowień ukazał się dotąd jedynie „Werther" Masseneta, doskonale poprowadzony przez p. Rodzińskiego z parą wybornych przedstawicieli Lotty i Werthera panią Lewicką i p. Doboszem. Dnia 27. b. m. premiera: „Dola" Bolesława Walewskiego z paniami Kuncewiczówną, Gołkowską, Krzyżanowską i Zawadzką a pp. Doboszem, Brzezińskim, Palewiczem, Mossoczym, Boguckim i Wolińskim. W koncercie szpitalnym aktu III. śpiewać w tem przedstawieniu będą pani Zboińska-Ruszkowska i p. Freszel. Następna premiera to „Zamarłe oczy" d'Alberta z panią Mokrzycką i p. Freszlem w dwu głównych partjach. W dalszym ciągu pójdą nanowo inscenizowane „Widma" Moniuszki, a następnie „Tristan i Isolda" Wagnera z p. Zboińską-Ruszkowską i p. Dygasem, „Hagit" Szymanowskiego i „Pan Twardowski" Różyckiego są na dalszym planie, a z oper włoskich wznowiona ma być „Gioconda".

We wrześniu. *St. Niewiadomski.*

*) Utworu St. Niewiadomskiego p. r.

LIST Z ZÜRICHU.

Tym razem nie o ruchu muzycznym ogólnym mam zamiar napisać, jakkolwiek Szwajcarja obecnie stara się wszelkiemi siłami rozniecić zaintesowanie zagranicy dla muzyki uprawianej w kraju i dla swoich muzyków, zwłaszcza kompozytorów. Nie, kilkanaście bodaj wierszy pragnę poświęcić młodemu polskiemu muzykowi, który tu w czasie wojny osiadł i zajął jedno z pierwszorzędnych stanowisk. Jest nim Czesław Marek kompozytor i wirtuoz pianista.

W dzisiejszych czasach młody kompozytor niełatwą ma egzystencję, bo stosunki wydawnicze ułożyły się wszędzie dla twórców bardzo niekorzystnie, zwłaszcza tych, którzy poświęcają się muzyce poważnej, i żadnych ustępstw na rzecz zapotrzebowań bieżących robić nie chcą. Rzecz prosta, że nawet najzdolniejszy musi się chwytać pedagogji i lekcjami zarabiać niezbędne do życia dochody. Nie popłaca bowiem osobliwie i wirtuozostwo, przy utrudnionej w wysokim stopniu komunikacji i przy międzynarodowych, dalekich jeszcze od definitywnego uregulowania stosunkach. Nie przeszkadza to jednakże ocenie wybitnych kwalifikacyj artystycznych ludzi wyjątkowo uzdolnionych, znajdzie się bowiem zawsze sposobność, w której talent wybitny da się poznać i należycie ocenić. Dla Czesława Marka pedagoga, najlepszem świadectwem jest ogromna klientela, jaką się cieszy w Zürichu mimo, że tam niebrak nauczycieli pianistów cenionych w kołach tamtejszych jak Mäkl lub Frei, nie mówiąc już wcale o Busonim, wielkości pierwszorzędnej. Okoliczność, że Szwajcarzy tylko swoich lubią popierać a wobec przybyszów zachowują się bardzo wstrzemięźliwie, nieraz nie oceniając ich dość sprawiedliwie, stawia jeszcze wyżej znaczenie i wartość powodzenia młodego muzyka naszego w Zürichu. Bo również jako pianista cieszy się tam uznaniem krytyki i publiczności, górując nad wspomnianymi kolegami swymi techniką i tonem, a w szczególności pewnemi specjalnemi zaletami tychże. Obarczony pracą pedagogiczną, a oddany całą duszą kompozycji, nie może młody wirtuoz dawać się często słyszeć publicznie. W pewnych odstępach czasu jednakże urządza swoje recytale i właśnie w tym czasie już niebawem wystąpi z koncertem w Tonhalle, poświęconym wyłącznie Lisztowi, którego sonatę h-moll zagra obok ballad, legend, etud i rapsodji.

Jako kompozytor, oddaje się wyłącznie tworzeniu rzeczy w stylu najpoważniejszym, czego dostateczny dowód leży już w samym spisie kompozycyj jego. Spis ten pozwalam sobie podać, jest on bowiem bezsprzecznie bardzo zajmujący, a jakkolwiek nie może dać pojęcia o wartości utworów, to jednak zwraca uwagę na młodego twórcę. A więc znajdujemy tu pieśni (op. 1, 11, 12, 13), kompozycje na fortepian (trzy fugi op. 2. a nadto utwory dla młodzieży, Preludjum i Canzona i wreszcie dwa romanse op. 3—5) kompozycje na skrzypce i fortepian (Sonata op. 9, Romans op. 10, Andante fastoso op. 14 i Gawot op. 15 i „Petite valse" op. 16) a w końcu dwa utwory na orkiestrę (Seranada włoska op. 7 i Scherzo na wielką orkiestrę op. 8). Są to utwory dotąd niewydane i nakładcę powinnyby znaleźć. Rzeczy te posiadają dużo wdzięku Czesław Marek nie należy do skrajnych modernistów, szuka jednakże dróg nowych i umie przy doskonałem opanowaniu formy zainteresować słuchacza niecodziennemi szczegółami melodji i harmonji.

W sierpniu 1920. *W. K.*

NOWE KSIĄŻKI POLSKIE.

Zdzisław Jachimecki. Historja muzyki polskiej w zarysie. Nakład Gebethnera i Wolffa Warszawa. Str. 251.

Jestto praca dokonana na podstawie dawniejszej książki Dr. Jachimeckiego „Rozwój kultury muzycznej

w Polsce" dziś już wyczerpanej, czyli jak ją sam autor w przedmowie nazywa: „gruntowna przeróbka tejże", owoc studjów, których poświęcił autor lat piętnaście, badając bibljoteki i archiwa, jakoteż i zbiory prywatne, wszystkie zapewne, w których było coś do znalezienia, bo ich wylicza około trzydziestu To wykazanie licznych źródeł, z których autor czerpał materjały do swej książki, ma na celu oprócz ścisłości naukowej, także zaznaczenie okoliczności, iż pomocy żadnej ze strony swych poprzedników nie miał, co wypowiada bardzo stanowczo, nie podnosząc w ten sposób oczywiście zasług tych pracowników niedawnej przeszłości. Bardzo uprzejmie natomiast zwraca się dr. Jachimecki ku żyjącym swym kolegom muzykologom, jak Dr. Henryk Opieński, Dr. Adolf Chybiński, Dr. W. Gieburowski i Dr. Józef Reiss, wykazując ich prace chociażby najmniejsze skrupulatnie i zwracając uwagę czytelnika na stosunek tychże do swojej książki.

Najstarsze sekwencje kościoła polskiego, utwory Mikołaja z Radomia muzyka na dworze Władysława Jagiełły, twórczość Mikołaja z Krakowa, dalej liczne omówienia odnalezionych utworów XVI. i XVII. wieku wraz z komentarzami odpowiedniemi, są już przedmiotem wyłącznej zasługi autora; która w dalszym ciągu obejmuje nadto jeszcze skatalogowanie dzieł Jarzębskiego, Pękiela i Mielczewskiego, omówienie utworów Kaszczewskiego, oparte na źródłach życiorysy Elsnera, Kurpińskiego i Dobrzyńskiego, analiza form i środków harmonji Szopena i charakterystykę twórczości polskiej poszopenowskiej. Treść bogata i zajmująca.

Dr. Józef Reiss. Historja muzyki w zarysie. Nakład Gebethnera i Wolffa Str. 424.

Jestto pierwszy polski „obraz historycznego rozwoju muzyki (ogólnej) jej form i istotnych cech stylistycznych" — jak autor wyraża się w przedmowie w celu zwrócenia uwagi czytelnika na znamienny rys swej pracy, zuyskany pominięciom strony biograficznej a wysunięciem na pierwszy plan strony genetycznej dzieł sztuki i całego szeregu zjawisk ciągnących się przez kilkanaście wieków istnienia kultury europejskiej. Autor rozpoczął od dziejów muzyki greckiej, pominąwszy Wschód starożytny, poczem już porządkiem chronologicznym przedstawia sztukę średniowieczną, początki muzyki instrumentalnej, szkołę niderlandzką i w ten sposób dobiega do w. XVI., gdzie znajdujemy wpleciony ustęp o muzyce czasów Zygmuntowskich w Polsce Szkołom włoskim poświęca dwa rozdziały, dwa zaś następne operze francuskiej, włoskiej i niemieckiej. Klasycy i pierwsi romantycy są przedmiotem następnych rozdziałów, poczem z Szopenem występuje znowu na widownię muzyka polska, odtworzona na tle wielkich ewolucji sztuki ogólno-europejskiej, ze wszystkiemi jej prądami aż do nowoczesnych. Naturalnie, że w tym całym obrazie autor nie mógł trzymać się abstrakcyjnie, przyjętej z góry metody zajmowania się dziełami sztuki, a nie ich autorami; bo nazwiska najznakomitszych twórców nie dały się uniknąć, ani charakterystyka ich indywidualności związanych jaknajściślej z utworami. Ten niezaprzeczony pewnik tłómaczy nam też całkowicie, dlaczego wszyscy dotąd dziejopisarze nieodmawiali sobie podawania biograficznych szczegółów dotyczących wielkich ludzi. Wnosiły one zawsze jeden czynnik więcej, uwypuklający ich charakterystykę, nie mówiąc już o tem, że do książki wchodził pewien żywioł jakoby ilustracyjny, przez czytelników bardzo wdzięcznie przyjmowany, chociaż przeważnie nie zajmujący się jak dotąd dość wyczerpująco psychiczną, w tym wypadku najważniejszą stroną życia kompozytorów i artystów. Dr. Reiss przyjmując w swej pracy założenie odmienne, uczynił to niezawodnie w myśli odchylenia się zupełnego od wszelkiej beletrystyki i zapewnienia swej książce wszelkich znamion naukowej powagi. Zajmie też ona niewątpliwie stosowne miejsce w literaturze naszej.

St. Niewiadomski. Wiadomości z muzyki zasadnicze i ogólne. Lwów. K. S. Jakubowski. Str. 136.

Jestto drugie wydanie tej książki, przeznaczonej dla szkół i konserwatorjów. Autor uzupełnił je kilkoma objaśnieniami, znaczną ilością przykładów nutowych i dokładnym wykazem słówek włoskich, używanych w muzyce, tak, że obecnie może ona służyć nietylko do zapoznawania ucznia z podstawowemi zasadami rytmu i tonalności, ale i z ogólnemi wiadomościami, które uczniowi powinny być znane bodaj w zarysie, zanim się zapozna z niemi (z harmonją, z formami, z instrumentami) dokładnie. W pewnem znaczeniu jestto mała encyklopedja muzyki w tej formie, w jakiej Konserwatorjum warszawskie wprowadziło ten przedmiot w program swej nauki. — Książek podobnych nie brak nam, ta jednakże ma swoją rację bytu w okoliczności, iż wprowadza ilustracje w dziale instrumentów z jednej strony, z drugiej zaś w tem, iż rozpoczynając od rytmu zastosowuje się do zasady przygotowania ucznia do nauki muzyki przedewszystkiem — solfeżem rytmicznym, poczem rozwija się równolegle z dalszym ciągiem tegoż solfeżu. Jednym z celów książki było też widocznie: uproszczenie wykładu i doprowadzenie go do całkowitej jasności.

Uwagi powyższe o trzech książkach Dr. Jachimeckiego, Dr. Reissa i prof. Niewiadomskiego nie są oceną, lecz mają spełnić zadanie notatek o ukazaniu się tychże, zanim szczegółowa krytyka zajmie się niemi.

(+)

NOWE WYDANIE „RIEMANA".

Leksykon Riemana należy bezsprzecznie do najpopularniejszych książek ostatnich lat dwudziestu. Stał się podręcznikiem wprost niezbędnym dla każdego muzyka zawodowego czy też miłośnika, i tem należy tłómaczyć szybko po sobie następujące wydania, które mimo czasów niesprzyjających i ceny wzrastającej niepomiernie, doszły już do cyfry poważnej. Mamy przed sobą wydanie dziewiąte, najnowsze, pochodzące z roku 1919, książka grubej okazałej objętości, znacznie obszerniejsza niż przedostatnie jej wydanie, uskutecznione jeszcze za życia Riemana. Obecnie redakcję leksykonu prowadzi Dr. Einstein, muzykolog żyjący w Monachium; przygotowane w znacznej części przez Riemana, ostatnie to wydanie jest też w połowie zasługą nowego wydawcy.

Ale Dr. Einstein nie ma za sobą powagi wielkiego uczonego, jakim był Rieman, którego nietylko uznawano, ale się potroszę i bano. Ztąd więc i zarzuty zwrócone pod adresem „nowego Riemana". Pojawiły się one w wiedeńskiej „N. f. Presse" a powtórzył je „Musikalischer Kurier" w numerze z 3. września, podnosząc kwestję czy leksykon ma się wdawać w oceny estetyczne, czy też je pomijać, rejestrując tylko stan rzeczy pozytywny. Naturalnie, że niezadowolonym idzie głównie o sąd wydany o kompozytorach żyjących lub zmarłych niedawno i przeciw tym sądom protestują, biorąc w obronę Ryszarda Straussa, Schönberga, Mahlera i Goldmarka. Sąd ten wypadł istotnie bardzo ostro. O Straussie czytamy tam następujące słowa: „Strauss, z kompozytora o konserwatywnym kierunku, stał się zwolna przedstawicielem najskrajniejszego dekadentyzmu, najsenzacyjniejszego modernizmu. Ostatnie jego utwory odpychają od siebie coraz silniej dawnych jego przyjaciół", a w dalszym ciągu: „Najwyraźniej występuje tu gonitwa za efektem, poważnej sztuce zupełnie nieprzystojna. Sława też jego coraz bardziej staje się kolosem o glinianych nogach". Arnolda Schönberga również nie oszczędzono: „Jego nauka harmonji wydana w roku 1911, nie jest niczem innem jak osobliwą mieszaniną niedokładności i niezręczności wyrosłych na podstawie sy-

stemu Simona Sechtera, a przytem ultramodernistycznem zaprzeczeniem wszelkiej teorji. Naiwne wyznanie autora, iż nigdy w swem życiu żadnej historji muzyki nie czytał, może posłużyć za klucz do rozwiązania zagadki, jak mogła powstać robota tak bezprzykładnie dyletancka. Na szczęście, „rękodzieło sztuki" propagowane przez Schönberga, jest jeszcze ogółowi zupełnie obce". Mahlerowi także dostała się uwaga niezewszystkiem pochlebna: „Mahler, mimo całego eklektyzmu swego, mimo trywialności melodji i mimo niewybredności środków, obudza po śmierci swej zainteresowanie wzrastające dla swych symfonicznych utworów".

Ze słów obecnego wydawcy wypowiedzianych w przedmowie można jednakże nie dwuznacznie wnosić, iż są to sądy samego Riemana, pozostałość jego osobistych przekonań, których nowy wydawca już z samego pietyzmu dla autora zmieniać ani usuwać nie chciał. Niema też i żadnego nieszczęścia, że się tam zostały, zwłaszcza, że mimo ostrego tonu, są trafną oceną każdego z trzech wymienionych kompozytorów i że w razie, gdyby kiedyś miały stanąć w rażącej sprzeczności z ogólną opinją i smakiem już ustalonym, to wydawca nie zaniedba w odpowiedni sposób obejść się z niemi, jakto wyraża w słowach: „nie jestem zdania, aby leksykon miał być tworem zakamieniałym". Słusznie.

Dla nas najbardziej interesującą jest kwestja muzyki polskiej. W tym zaś wypadku zarzuty podniesione przez prasę niemiecką nie mają znaczenia, gdyż sądów zbyt głęboko sięgających w tym dziale nie spotykamy. Nie jest on wogóle tak wyczerpująco przeprowadzony, ażeby miejsce na krytykę i poglądy głębsze mogło się tu znaleźć. Natomiast jednak ścisłość większa byłaby pożądana, czego na każdy wypadek mamy prawo żądać, a już zwłaszcza jeżeli leksykon ma być tak „zuverlässig" jak mu to nawet niechętna, powyżej przytoczona krytyka przyznaje.

Otóż nasamprzód należałoby sprostować, że Konserwatorjum Warszawskie nie zalicza się dziś do szkół muzycznych w Rosji, tak samo jak Krakowskie i Lwowskie do szkół w Austrji, zwłaszcza, że w innem miejscu czytamy, iż od roku 1909 dyrektorem Warszawskiego jest Paderewski, który „doprowadził do Prezydenta Republiki Polskiej", z której to niedokładnej wzmianki przecież widać, że wiadomość o istnieniu Rzeczypospolitej dotarła już przecież do biura redakcji leksykonu. A ponieważ dawny Instytut Warszawski nie jest czem innem obecnie jak Konserwatorjum, przeto niema również sensu twierdzić, iż na czele „Cesarskiego Instytutu" stoi od roku 1911 Stanisław Barcewicz, zwłaszcza, że stanowisko to zajmuje od dwu lat Młynarski.

Co do wiadomości czysto osobistych, to znajdujemy w nich również kilka szczegółów z prawdą niezgodnych. I tak niema wzmianki o śmierci Gawrońskiego, Jareckiego i ks. Surzyńskiego (Gużewski zmarł po ukazaniu się leksykonu) a natomiast czytać można, iż Henryk Melcer „padł przy końcu października 1915 w Galicji, a był jednym z najwybitniejszych kompozytorów", co jak wiadomo w pierwszej połowie jest całkowitą nieprawdą, bo żyje i działalność swą w Warszawie z wielkim dla sztuki pożytkiem rozwija, w drugiej zaś wymaga zmiany czasu przeszłego na czas teraźniejszy. W dalszym ciągu spotykamy niedokładne wiadomości o Fitelbergu, który Warszawę opuścił i zamieszkał w Petersburgu, o Różyckim który jeszcze przed wojną konserwatorjum lwowskie opuścił; o Szymanowskim podano szczegóły zbyt skąpe w stosunku do zajęcia jakie mu w Niemczech nowoczesne okazuje piśmiennictwo, bardzo zaś szczupłe miejsce poświęcono M. Biernackiemu.

Niektóre szczegóły z dawniejszych dziejów muzyki naszej wymagają sprostowania. Księżna Marcelina Czartoryska figuruje jako uczenica Czernego, gdy rzeczą ogólnie wiadomą i najwa-

żniejszą jest to, iż była uczenicą Szopena; Moniuszko według leksykonu uczył się u Rungenhagena w Wiedniu, gdy pedagog ten Berlina nie opuszczał, twórca zaś „Halki“ nigdy, o ile nam dotąd wiadomo, w Wiedniu nie był. Nie bardzo szczęśliwem jest też użycie nazwy Lemberg w miejsce Lwowa przy dacie urodzin Marcina Lwowczyka czyli Leopolity, żyjącego w XVI. stuleciu, w którem o „Lembergu“ się jeszcze nie śniło. Wkońcu i umieszczanie utworów, o których może była kiedyś mowa, ale które nie ukazały się światu, również do ścisłości nie należy, a daje się tem częściowo usprawiedliwić, że autor leksykonu na błędnych polegał informacjach. I tak czytamy o drugiej symfonji Paderewskiego o operze jego „Sakuntali“, o Triu, rzeczach światu nieznanych; o „wielu“ operach Młynarskiego, o operze „Baladynie“ („Balandine“) którą miał Żeleński oprócz wymienionej „Goplany“ napisać, wreszcie o dwutomowem dziele Dra Chybińskiego „Sebastjan Bach Leben und Werke“, które rzekomo ukazało się w roku 1912. Kilka błędów pisowni polskiej nie wymieniamy, w danym razie jednak i one powinny być skoregowane.

Ponieważ ogółem wziąwszy, nie możnaby twierdzić, iż muzyka polska z niechęcią jest traktowana w leksykonie, wnosimy stąd przeto, iż przeprowadzenie potrzebnej korekty da się uskutecznić i że uwagi i poprawki powyższe przyjmie redakcja z dobrą wolą aby je uwzględnić w wydaniu następnem.

St. Niewiadomski.

WYNIK KONKURSU „ECHA“.

Konkurs Polskiego Tow. śpiew. „Echo“ we Lwowie, ogłoszony z końcem roku 1919, został rozstrzygnięty. W skład komisji wchodzili: dyr. „Echa“ Jan Rangl, prof. Franciszek Neuhauser, nadradca Stanisław Cetwiński, długoletni były dyrektor Stow. śpiewackiego „Lutni“, nadkomisarz Ludwik Janowski, prezes „Echa“ i radca Franciszek Domiszewski, nauczyciel śpiewu i muzyki.

Z pośród nadesłanych na konkurs 29 prac, komisja jednogłośnie uznała za najlepszy utwór „Czaty“, zaopatrzony godłem „Spes“. Kompozytorowi tego utworu przyznano pierwszą nagrodę w kwocie 1000 Mk. Po otwarciu koperty dowiedziano się, iż autorem „Czatów“ jest Zdzisław Karol Rund, nauczyciel muzyki Zakładu OO. Jezuitów w Chyrowie.

Trzecią nagrodę w kwocie 500 Mk przyznano „Dziewięciu utworom“, zaopatrzonym w godło „Dźwięk 26“. Autorem tych utworów jest Walerjan Styś, zamieszkały we Lwowie.

Nadto uchwalono udzielić „Listy pochwalne“ za utwory: „Królewicz maj“, zaopatrzony godłem „Wiosna“, oraz „Piosnko moja“ z godłem „Wiosna i pieśń, ściera z nas pleśń“. Autorem tych utworów jest Ludwik D'Arma Dietz, zamieszkały we Lwowie. Również listem pochwalnym odznaczono za „Trzy pieśni“, a to: za „Wieczorną pieśń“, „Fiesolę“ i „Wody“, zaopatrzone godłem „Vox Polonii“. Utworów tych autorem jest W. Powiadowski, nauczyciel gimn. im. Staszica w Sosnowcu, ziemia piotrkowska.

Druga nagroda z powodu braku odpowiednich utworów odpadła.

W końcu przypomnieć należy, że utwory, które nie zostały nagrodzone, mogą kompozytorowie odebrać do końca br. W przeciwnym razie utwory te, w myśl warunków konkursu staną się własnością Stow. „Echo“.

PROGRAM KURSÓW INSTRUKTORSKICH WARSZAWSKIEGO TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO.

Kurs przygotowawczy dwutygodniowy i kurs roczny wprowadzone i subwencjonowane staraniem Wydziału Oświaty Pozaszkolnej Ministerstwa W. R. i O. P. przy Wyższej Szkole Muzycznej im. Fr. Chopina Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, mają na celu teoretyczne i praktyczne przygotowanie nauczycieli, dyrygentów chórów i orkiestr cywilnych, kapelmistrzów wojskowych, seminarzystów, organistów

i amatorów do organizowania i kierowania rozwojem artystycznym kół szkolnych, wojskowych, amatorskich i zespołów muzycznych wśród ludu.

Nauka w kursie rocznym prowadzona przez specjalistów obejmuje:

1. Zasady muzyki, 2. Solfeggio i gimnastykę rytmiczną, 3. Harmonję, 4. Akustykę, 5. Instrumentologję (nauka o instrumentach, skali i ich brzmieniu) i instrumentację (pisanie na orkiestrę), 6. Dyktando muzyczne, czytanie partytur i dyrygowanie, 7. Grę na fortepianie (w zakresie ogólnym), 8. Grę na skrzypcach (w zakresie ogólnym), 9. Grę na instrumentach dętych (drewnianych i blaszanych), 10 Emisję głosu, 11. Metodykę i prowadzenie chórów, 12. Chóry kościelne, 13 Chóry świeckie, 14. Grę instrumentalną w mniejszych i większych zespołach, 15. Historję muzyki polskiej i ogólnej w zarysie.

Gra fortepianowa i skrzypcowa oraz przedmioty teoretyczne i ćwiczenia praktyczne obowiązują wszystkich uczących się. Po rocznych studjach i złożeniu egzaminu przez słuchaczy minimum z pięciu przedmiotów t. j. I-o z gry skrzypcowej lub fortepianowej, II-o z zasad muzyki lub harmonji; III-o metodyki, prowadzenia chórów i zespołów instrumentalnych; IV-o solfeggia i rytmiki i V-o z dowolnego wyboru pozostałych przedmiotów teoretycznych i gry na jednym z instrumentów dętych, daje prawo do otrzymania pełnych świadectw — na zasadzie artykułu II-go Statutu zatwierdzonego przez Ministerjum Sztuki i Kultury w dniu 14. grudnia 1919 r. Poniżej zaś 5-ciu przedmiotów do zaświadczeń z rocznego uczęszczania na wykłady.

Wykłady codziennie w godzinach od 4—8 ewentualnie 9-tej wieczorem. Liczba słuchaczy ograniczona. Czesne 300 (trzysta) marek rocznie płatne z góry bez zwrotów oraz 25 marek wpisowego. Dla stypendystów Okręgów naukowych wysłanych na studja, czesne 200 marek, wpisowe 15 marek.

Wymaga się od wstępujących na kursy roczne: I-o gry na jednym z zasadniczych instrumentów (na fortepianie lub skrzypcach w zakresie ogólnym), II-o znajomości elementarnych-teoretycznych, III-o pożądane świadectwa z zajęć praktycznych. NB. Posiadaczom świadectw lub zaświadczeń stopni z poszczególnych przedmiotów wydanych przez zarejestrowane szkoły muzyczne dają prawo pierwszeństwa wstępu na kursa i zwalniają od składania egzaminów rocznych i teoretycznych przedmiotów wymienionych w świadectwach lub zaświadczeniach, a zawartych w programie kursów instruktorskich.

Zapisy do dnia 13. września r. b. Egzamin wstępny dnia 15. września. Początek lekcji 20. września r. b.

Celem uprzystępnienia dla mniej zaawansowanych otwiera się od dnia 30. sierpnia do 11. września włącznie dwutygodniowy kurs przygotowawczy do złożenia obowiązującego egzaminu na kurs roczny. Wymagane: znajomość początkowej gry fortepianowej lub skrzypcowej, jak również pożądane zaświadczenie z zajęć praktycznych jakiegokolwiek zespołu.

Zapisy na kurs przygotowawczy składać należy do dnia 28 VIII. r. b.

Czesne Mk. 150, wpisowe Mk. 15.

Sejmiki powiatowe oraz Rady szkolne okręgowe winny wysłać na kursa stypendystów, celem przygotowania dla swoich okręgów odpowiednich pracowników.

Wszelkich informacji ustnych i pisemnych udziela oraz przyjmuje opłaty Kancelarja Warsz. Tow. Muzycznego (Sienkiewicza 8, gmach Filharmonji) codziennie od godz. 11 do 1 w południe i od 6 do 8 wieczorem.

Kierownik kursów
Prof. F. Konopasek.

OPŁATY ZA NAUKĘ MUZYKI W ROKU SZKOLNYM 1920/21.

Wyższa szkoła muzyczna im. Chopina Warszawskiego Towa-

rzystwa Muzycznego w Warszawie ogłasza następujący cennik:

Opłata za egzamin od ucznia nowowstępującego wynosi do wszystkich klas z wyjątkiem organowej Mp. 40·— dlą eksternistów Mp. 100·—, do klasy organowej Mp. 25·—, dla eksternistów Mp. 60·—.

Czesne wynosi w klasach fortepianu, skrzypiec, śpiewu solowego, wiolonczeli i waltorni:

na kursie wyższym	Mp.	4 000·—	rocznie
„ „ średnim	„	3.000·—	„
„ „ niższym	„	2.500·—	„
„ „ przygotowawczym	„	2.000·—	„
w klasie organowej	„	500·—	„

Klasy teoretyczne zasad, solfeżu, gimn. rytmicznej, fortepianu dodatkowo Mp. 600·—, harmonji, kontrapunktu, historji, estetyki, instrumentacji, czytania partytur Mp. 1 500·—.

Kurs roczny instruktorski czesne Mp. 300·—, wpisowe Mp. 25·—, przygotowawczy Mp. 150·—, wpisowe Mp. 15·—.

Konserwatorjum Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Opłata szkolna wynosi miesięcznie 1) za naukę gry na skrzypcach, wiolonczeli lub fortepianu: kurs przygotowawczy Mp. 90+10 (za przedmioty dodatkowe). kurs niższy rok 1. 2. Mp. 120+30; kurs średni rok 1. 2. 3. Mp. 180+30; kurs wyższy rok 1. 2. 3. Mp. 250+50; kurs koncertowy rok 1. 2. Mp. 350+50;

2) za naukę śpiewu solowego na wszystkich latach (6) Mp. 250+50;

3) za naukę gry na kontrabasie: oddział niższy rok 1. 2. 3. Mp 48+12, oddział wyższy rok 4 5. 6 Mp. 80+20;

4) za naukę gry na dętych instrumentach: (flet, oboj, klarnet, fagot, waltornia, trąba, puzon) rok 1. 2. 3. Mp. 28+7, rok 4. 5. 6. Mp. 40+10;

5) za naukę gry na organach: kurs niższy rok 1. 2. Mp. 56+14: kurs wyższy rok 3. 4. Mp. 80+20;

6) za naukę przedmiotów teoretycznych: ogólne zasady muzyki, solfeż i historja muzyki Mp. 40+10; harmonja, kontrapunkt, kompozycja, instrumentacja i kurs pedagogji fortepianowej Mp. 80+20;

7) za naukę języka francuskiego i włoskiego Mp. 28+7;

8) ćwiczenia w muzyce zbiorowej dla eksternistów Mp. 28+7.

Wpisowe jednorazowe Mp. 30·—, należytość za bibliotekę Mp. 10.— (rocznie), administracja Mp. 25·—.

Polski Związek Muzyczno-Pedagogiczny we Lwowie ogłasza następującą taryfę minimalną opłat za nauczanie muzyki uchwaloną na Walnem Zgromadzeniu 1. lipca 1920 r.

1) Nauczycielki początkujące lub uczenice, udzielające nauki gry instrumentalnej, pobierają za godzinę najmniej 15 Mk, co przy dwóch półgodzinnych lekcjach tygodniowo czyni miesięcznie 60 Mk.

2. Nauczycielki i nauczyciele o kwalifikacjach wyższych pobierają za naukę gry instrumentalnej za: *a)* kurs elementarny 20 Mk za godzinę czyli 80 Mk miesięcznie; *b)* kurs niższy 25 Mk za godzinę czyli 100 Mk miesięcznie; *c)* kurs średni 35 Mk za godzinę czyli 140 Mk miesięcznie; *d)* kurs wyższy 50 Mk za godzinę czyli 200 Mk miesięcznie.

3. Lekcje śpiewu 240 Mk miesięcznie.

4. Lekcje teorji: *a)* zasady muzyki 150 Mk miesięcznie; *b)* harmonja i przygotowanie do egzaminu państwowego 200 Mk miesięcznie.

5. Lekcje w domu ucznia dla nauczycieli kwalifikowanych o 50% więcej, np. (zamiast 20 Mk, 30 Mk czyli 120 Mk miesięcznie).

6. Dyrekcje szkół muzycznych mają prawo od tych kwot potrącić dla siebie 30% na koszta administracji.

7. Nie należy podanej taryfy rozumieć w ten sposób, jakoby wyższe ceny były niedopuszczalne. Każdy nauczyciel stosownie do kwalifikacji swojej, doświadczenia, praktyki, wziętości i imienia ma prawo stawiać wymagania według własnej oceny.

8. Należytość miesięczna ma być płatna z góry zarówno w szkołach, jak

przy lekcjach prywatnych. Miesiąc liczy się kalendarzowy.

9. Umowy mają być zawierane co najmniej na jedno półrocze szkolne to jest na 5 miesięcy, a w razie ważnej przyczyny, dłuższej choroby lub wyjazdu na stałe, wypowiedzenie ma być miesięczne.

10. Lekcje opuszczone z winy nauczyciela mają być oddawane, opuszczonych przez ucznia nauczyciel nie jest obowiązany oddawać.

11. Święta rzymsko-katolickie obowiązują obie strony. Święta Bożego Narodzenia obejmują dzień 23. grudnia aż do 29. włącznie, Wielkanoc od W. Środy do wtorku po świętach włącznie

12. W razie wzrastania drożyzny postanowiono normy wynagrodzenia podwyższać procentowo, nawet w ciągu roku szkolnego.

Wzór

listu kontraktowego o lekcje, uchwalony na Zebraniu członków Pol. Związku m. p.

Wielmożn Pan

....

członek Polskiego Związku Muzyczno-Pedagog.

w ....

Poruczając WPanu udzielenie mnie mojemu mojej

....

nauki ....

....

przyjmuję osobiście do wykonania następujące obopólnie umówione warunki:

1. Umowę niniejszą zawieramy na przeciąg bieżącego $\frac{\text{półrocza szkolnego}}{\text{roku szkolnego}}$ t. j do końca $\frac{\text{stycznia}}{\text{czerwca}}$ 192

2. Umówione honorarjum za cały okres nauki obowiązuję się płacić w ratach miesięcznych po Mp. każdego miesiąca z góry.

3. Oznaczenie dni i godzin, a to pół godzin tygodniowo, w których nauka będzie się odbywać, pozostawione jest WPan .

4. Honorarjum za lekcje przypadające na święta rzymsko-katolickie lub dnie uznane ogólnie za świąteczne, jakoteż za lekcje opuszczone lub odwołane przez pobierającego naukę nie podlega potrąceniu, natomiast lekcje opuszczone lub odwołane przez WPan będą w ciągu trwania tej umowy przez WPan uzupełnione.

5. Przeszkoda po stronie WPan w udzielaniu nauki trwająca nieprzerwanie cztery tygodnie uzasadnia jednostronne bezzwłoczne rozwiązanie tej umowy przez pobierającego naukę bez jakichkolwiek roszczeń WPan do odszkodowania.

6. We wszelkich sporach, jakie wyłonić się mogą ze stosunku prawnego listem tym objętego, poddajemy się orzecznictwu rzeczowo właściwego Sądu w ....

dnia .... 192....

4 % PAŃSTWOWA POŻYCZKA PREMJOWA.

Dnia 1. października br. państwo nasze przystępuje do zrealizowania uchwalonej przez Sejm 16. lipca br. nowej pożyczki wewnętrznej pod nazwą: „4 prc. państwowa pożyczka premjowa", w wysokości do 5 miljardów marek polskich. Obligacje tej pożyczki, posiadające wszelkie prawa papierów pupilarnych, przynosząc 4-procentowy dochód wolny od podatków od kapitałów i rentowych, dają pozatem możność wygrania wysokiej premji w kwocie miljona marek.

Premja powyższa będzie wylosowywana, choćby osiągnięto ze sprzedaży obligacji sumę niższą, niż preliminowana, w każdą sobotę, począwszy od 6 listopada br. w ciągu pierwszych 20 lat, a w ciągu następnych lat 20 będzie się odbywała amortyzacja pożyczki w drodze losowania.

Nowa pożyczka jest bezwzględnie racjonalnem zabezpieczeniem oszczędności i najzupełniej pewną lokatą kapitału dla wszystkich warstw ludności

w Polsce, lokatą tem korzystniejszą, iż przy wprowadzeniu waluty polskiej zapewnia posiadaczom tej pożyczki przerachowanie jej po kursie o 10 prc. wyższym od kursu, ustalonego dla wymiany znaków obiegowych tj. obecnych marek polskich.

Skarb państwa postanowił nie tylko liczyć obligacje po cenie nominalnej tym wszystkim, którzy nabędą pożyczkę do dnia 6. listopada, lecz i nie doliczać odsetek, naturalnie, iż nabywcy późniejsi korzystać z tego przywileju nie będą mogli.

Państwowa pożyczka premjowa, mimo miljonowej premji, wylosowywana w każdą sobotę, nie może w żadnym razie być utożsamiana z loterją, gdyż wyklucza ona cechę każdej loterji, ryzyko grającego.

Możliwość wygrania będzie niewątpliwie bodźcem, skłaniającym bardzo wielu ludzi ze wszystkich sfer do oszczędzenia grosza, do ograniczenia wydatków zbędnych, aby tylko módz nabyć obligację 4 prc. państwowej pożyczki premjowej.

W rozporządzeniu ministra skarbu, pierwszych osiem losowań kolejnych uprzywilejowano w ten sposób, że numer wygrywajacy w każdem z tych losowań będzie wylosowywany jedynie z pośród tej ilości obligacji, jaka istotnie oddana została do sprzedaży, co znakomicie zwiększa dla każdego z początkowych nabywców szanse wygrania.

Lokata pieniędzy w obligacjach 4 prc. państwowej pożyczki premjowej nie pozbawi posiadaczy możności posługiwania się niemi w bardzo wielu przypadkach, jak gotówką, gdyż obligacje będzie można składać w pewnej wartości nominalnej jako kaucję przy zawieraniu kontraktów ze skarbem państwa, oraz jako kaucje, składane do depozytów wszelkich instytucji rządowych w wypadkach, gdy prawo przewiduje składanie kaucji pieniężnych.

Kuponami pożyczek będzie można płacić cła i podatki państwowe, wymieniać zaś je na gotówkę we wszystkich oddziałach polskiej krajowej kasy pożyczkowej, pocztowej kasy oszczędności, w kasach skarbowych, oraz innych instytucjach, upoważnionych przez ministerstwo skarbu.

K a ż d y P o l a k, nabywając pożyczkę powyższą, s p e ł n i c z y n o b y w a t e l s k i, gdyż dostarczając państwu gotówki, znajdującej się w kraju powstrzyma konieczność wypuszczenia nadmiernej ilości znaków obiegowych, w ten sposób przyczyni się do podniesienia się waluty naszej, a tem samem majątku własnego.

Popieranie tej pożyczki, propagowanie jej wśród wszystkich warstw ludności w Polsce i skłanianie do nabywania jest czynem obywatelskim, obowiązkiem każdego, kto pragnie przyjść państwu z pomocą, a radą dobrą i celową służyć rodakom.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Światowy związek muzyków. W Wiedniu odbyło się zebranie najwybitniejszych muzyków, którzy postanowili w celu utrzymania stolicy naddunajskiej na stanowisku pierwszorzędnej w świecie metropolji muzycznej, założyć związek wszystkich wiedeńskich stowarzyszeń muzycznych i śpiewackich, od którego miałyby wyjść zaproszenia do wszystkich podobnych stowarzyszeń na całej kuli ziemskiej, aby następnie utworzyć Światowy Związek muzyków powszechny. Wstępne zabiegi do wzniesienia hali mieszczącej w sobie 10.000 słuchaczy już zostały rozpoczęte.

Z Bayreuthu. Zygfryd Wagner oświadczył, iż gdyby przedstawienia w Bayreucie mogły były w stosunkach dzisiejszych przyjść do skutku, to najtańsze miejsce musiałoby 300 Mk kosztować. Ale on nie miał żadnego zamiaru urządzać Festszpilów dla paskarzy i wojennych przemysłowców.

Hortensja Schneider słynna za drugiego cesarstwa diva operetkowa umarła w Wersalu w wieku 82 lat. Była to najznakomitsza przedstawicielka Offenbachowskich partyj, a przede-

wszystkiem „Wielkiej księżny Gerolstein“. W okresie panowania cesarzowej Eugenji, panowała Madame „Schnédaîre“ w świecie operetki wszechwładnie.

Lipskie Collegium musicum. W XVII stuleciu już istniejące, a przez H. Riemana wskrzeszone Collegium musicum uniwersyteckie, czyni w tegorocznym kursie wielkie przygotowania, ażeby miejsce dotychczasowych zupełnie nie obowiązujących ćwiczeń zajęły mniejsze i większe wykonania podawane jak najstaranniej. Na podstawie ściśle historycznej ma się rozwinąć planowo utrzymywany kult muzyki klasycznej i przedklasycznej. Specjalni docenci będą co miesiąca wygłaszać wykłady, wprowadzające i objaśniające dawną muzykę.

Opera Henryka Purcella słynnego kompozytora angielskiego, uchodząca od śmierci jego (1695) za zaginioną, odnalazła się i została w Cambridge w „Nowym teatrze“ wystawiona z wielkiem powodzeniem. Jest to z tego względu osobliwością, że opera ta „Fairy Queen“ wystawiona poraz pierwszy w r. 1693 starszą jest od wszystkich oper Händla, z których ani jednej nie odważono się wznowić.

† Hans Vihan słynny czeski wiolonczelista i długoletni profesor praskiego konserwatorjum zmarł w 65 roku życia. Sławę swą światową zawdzięcza udziałowi w „Kwartecie czeskim“, z którym Europę całą objeżdżał. Przed powołaniem do Konserwatorjum działał w swym zawodzie w Salzburskiem Mozarteum, w Nizzy, u Bilsego w Berlinie, i w Monachium jako członek kwartetu smyczkowego na dworze króla Ludwika II.

Zjazd muzyków polskich, który miał się odbyć w Warszawie z końcem października 1920 został odłożony do Wielkiejnocy.

Uroczystości Bachowskie odbyte niedawno w Londynie, nie dały powodu prasie angielskiej do żadnych protestów, ale Daily Mail we wstępnym artykule uważał za rzecz konieczną wypowiedzieć opinję, że cudowną u Bacha jest właśnie ta okoliczność, iż muzyka jego nic a nic nie jest niemiecką!

Nowy lutnik. W Wiedniu zaprodukowano niedawno instrumenty smyczkowe (kwartet) skonstruowane przez tamtejszego akustyka Dra Franciszka Thomastika. Wynalazca dąży do tego, aby w instrumentach smyczkowych nietylko deka dawała rezonans, lecz wszystkie części instrumentu, ku czemu ma działać w pierwszym rzędzie wolumen powietrzny w korpusie zamknięty. Dźwięk nowych instrumentów w sile i czystości tonu stoi podobno wyżej od dotychczasowych, a zbliża się do ludzkich głosów.

Ponadzapotrzebowanie mnoży się w Niemczech liczba zawodowych muzyków. „Stowarzyszenie artystów“, „Związek gospodarski artystów“ i „Ogólny Związek nauczycieli i nauczycielek muzyki“ w Monachium wydały wspólną odezwę nawołującą do zaniechania zawodowych studjów muzycznych, aby nie powiększać już zastępu muzyków, których położenie ma być po większej części nad wyraz opłakane. Znaczna większość tychże zmuszona jest pomagać sobie zajęciami ubocznemi. Nie możnaby w Niemczech doliczyć do tuzina kompozytorów, utrzymujących się z dochodu ze swoich utworów, niemniej i koncertanci zmuszeni są wobec olbrzymich kosztów podróży i afiszowania dopłacać do „interesu“. Wszystkie stanowiska kapelmistrzów są zapełnione, dola muzyków z orkiestry pozazdroszczenia nie jest godna. Ratunkową deską dla wszystkich stają się lekcje. Któż ich jednak dzisiaj nie daje? Pojęcia „uczyć“ i „uczyć się“ pomieszały się, tysiące niepowołanych bierze się do udzielania nauki, poważni zaś zawodowi nauczyciele stąpają sobie po piętach. Zaprawdę najwyższy czas — kończy temi słowy organizacja stowarzyszeń odezwę swoją — aby zapobiedz temu gwałtownemu rozrostowi proletarjatu muzycznego!

Towarzystwo „Nowa muzyka“ powstało w Norymberdze i ma na celu wykonywanie tych utworów,

które z powodu osobliwości swoich czysto dźwiękowych czy strukturowych, nie znajdują przyjęcia w zwykłych programach koncertów publicznych Schönberg, Bartok, Busoni, Wellesz wystąpili pierwsi z utworami swemi w produkcjach towarzystwa.

Koncert bez drutu. O koncercie słynnej śpiewaczki Nellie Melba, który niedawno odbył się w Chelmsford, słyszany bez drutu na dalekie odległości, donoszą pisma londyńskie co następuje: Koncert odbył się w budynku Tow. Marconiego w Chelmsdorfie oddalonym od Londynu o 30 kilometrów. Melba śpiewała do mikrofonu, który poniósł jej głos na setki kilometrów w dal, tak, że na wszystkich aparatach można ją było słyszeć: w Paryżu nawet i w Hadze. Primadonna rozpoczęła swą produkcję trylem, robiąc uwagę, że jest to jej „hallo", poczem zaśpiewała cały szereg aryj i pieśni w angielskim, francuskim i włoskim języku, a wkońcu narodowy hymn angielski. Sprawozdania z oddalonych nawet miejscowości stwierdzają, iż śpiew słyszało się tak dobrze, jak gdyby gramofon był ustawiony w pokoju.

Maria Lipsius (La Mara) sędziwa autorka słynnych studjów monograficznych, donosi jednemu z niemieckich pism muzycznych, iż powiodło się jej sprostować pewien szczegół dotyczący Beethovena. Wpadła mianowicie na ślad istotnej „nieśmiertelnej ukochanej", którą ma być, nie jak dotąd mniemano i jak sama La Mara dotąd za Thayerem powtarzała, hrabianka Teresa Brunswick, lecz siostra jej Josefina 1-mo votto hrabina Deym a 2-do baronowa Stackelberg. Niebawem ukażą się ze strony La Mary szczegółowe wyjaśnienia interesującego odkrycia.

Wagner w Orfeum. Berliński Apollo-theater wystawia z największym przepychem fantastyczno-naturalistyczny balet, do którego muzykę zaczerpnięto z „Tannhäusera" wprowadzając całą „Venusberg-musik".

We Florencji odniósł Feliks Weingartner wielki sukces „Walkirją" Wagnera, którą czterokrotnie dyrygował. Orkiestra i śpiewacy byli włoscy. Po ostatniem przedstawieniu urządzono mu olbrzymią owację, zasypując go kwiatami.

Rzeźbiarz Pietro Canonica wystawił niedawno w Turynie operę „Narzeczona z Koryntu". Pisma włoskie nie donoszą czy stało się to po szeregu niepowodzeń w plastyce, bo jeżeli tak, to należałoby się spodziewać po Mascagnim jakiegoś wielkiego dzieła rzeźby!...

„Słomiana wdówka". Tak zatytułował Leo Blech swą operetkę, po którym to tytule spodziewa się z pewnością sukcesu „Wesołej wdówki"...

Austrjacka pieśń ludowa w dawnem tego słowa znaczeniu uległa ciosowi druzgoczącemu jej całość najzupełniej. Obecnie, rozumieć można przez „austrjacką" jedynie niemiecką, gdyż cała Słowiańszczyzna odpadła, co dla projektowanego całokształtu wielkiego wydawnictwa przedsięwziętego przez Ministerstwo Wyznań i Oświaty musi być okolicznością decydującą. Znanemu badaczowi niemieckiej pieśni ludowej prof. Józefowi Pommerowi powiodło się przynajmniej niemiecką część komitetu wydawniczego do życia powołać, śmierć jednak przerwała jego pracę, której też grozi obecnie całkowite rozbicie. Dawna „Galicja" była pod zaborem austrjackim w komitecie tym również reprezentowana. Rzecz prosta, że dzisiejszy jej komitet, jeżeli jeszcze w jakichś poszczególnych jednostkach istnieje, musiałby pracę swą w zupełnie innym duchu prowadzić. A ponieważ przed rozwiązaniem wielu innych zadań w zakresie sztuki myśleć o niej jeszcze nie można, przeto poszczególni członkowie dawnego komitetu muszą na razie poprzestać na odosobnionem dalszem działaniu swojem w dziedzinie pieśni ludowej.

Amerykańscy artyści w Europie. Jak dotąd, jedynie Europa dostarczała artystów Ameryce, która wielkim firmom starego świata nadawała blask sławy najszerszej, wypełniając jednocześnie złotem kieszenie wszyst-

kich naszych znakomitych wirtuozów, śpiewaków i śpiewaczek, instrumentalistów i dyrygentów. Prócz zupełnie drugorzędnej orkiestry popularnego w zakresie matchitchów, tangów i t. p. kapelmistrza amerykańskiego Souzy, nie słyszała dotąd Europa żadnego zespołu orkiestralnego Nowego Świata. Dopiero obecnie przedsięwziął dyrygent nowojorskiej symfonicznej orkiestry Walter Damrosch (naturalnie Niemiec, znany długoletni kapelmistrz opery w nowojorskiej Metropolitan Operahouse) podróż z orkiestrą swoją (złożoną z pewnością przeważnie z Czechów i Niemców) po Europie, rozpoczął zaś występy swe od Francji poczem udaje się do Anglji.

O zawód muzycz y. Niemiecko-austrjackiemu narodowemu zebraniu został przedłożony wniosek, aby utworzyć prawo, według którego wykonywanie zawodu muzycznego i udzielanie nauki, musiałoby podlegać pewnemu nadzorowi, a w danym rązie nawet i całkowitemu zakazowi ze strony rządowych izb muzycznych mających powstać w przyszłości. Autor wniosku przytacza wypadki, że w Austrji za złożeniem 20 kor. opłaty można było otrzymać od władzy tytuł „dyrektora muzyki“ bez poprzedniego zbadania jego zdolności i wiedzy. Cierpiała na tem oczywiście sztuka, którą przeróżni „Hochsztaplerzy“ dyskredytowali w sposób karygodny.

Powtarzając za jednem z pism niemieckich tę wiadomość, musimy rzucić pytanie, czy i u nas nie przydałoby się bardzo coś podobnego jak owe „izby muzyczne“? Projektował je przed rokiem prof. Głowacki.

Niemiecko-włoski alians ma znaleźć wyraz swój i w muzyce pod postacią imprezy polegającej na wymianie artystów niemieckich i włoskich. Stosownie do planu miałyby zatem dzieła włoskie być wykonywane przez włoskich artystów w Berlinie (w „Theater des Westens“), niemieccy zaś śpiewacy ze swemi orkiestrami i dyrygentami mieliby udawać się do Włoch, aby tam wykonywać dzieła Wagnera.

W Operze monachijskiej odbył się szereg uroczystych przedstawień pod kierownictwem Brunona Waltera Złożyły się na to przeważnie opery Wagnera i Mozarta. Pod patronatem tych dwu największych firm przyszli do słowa także: Weber, Wolf, Strauss, Pfitzner i Schreker, czemu można zawdzięczać znaczne urozmaicenie programu, gdyż i „Corregidor“ Wolffa i „Oberon“ Webera (w opracowaniu Mahlera) i Schrekera „Zabawka księżniczki“ znalazły się na programie. Nadmieniona opera Schrekera okazała się w opracowaniu zupełnie nowem po raz pierwszy. W wykonaniu tych dzieł wzięły udział najwybitniejsze siły solistyczne i dyrygenckie.

150-ta rocznica urodzin Beethovena przypadająca na dzień 17. grudnia b. r. będzie obchodzona w całym świecie muzycznym. I tak Teatr narodowy w Weimarze pierwszy zapowiada na grudzień cykl Beethovenowski, złożony ze wszystkich symfonij i utworów kameralnych. Jako soliści współdziałać między innymi będą: Karol Flesch w skrzypcowym koncercie a Edwin Fischer w Es-dur fortepianowym. „Fidelio“ zakończy obchód.

Co można t. zw. „szlagerem“ zarobić? Młody kompozytor Zo Elliott pisze w jednem z pism londyńskich: „W roku 1918 pobory z produkcji muzycznej (teatrów i koncertów nie licząc) wynosiły 40 miljonów funtów szterlingów, a z sumy tej niejedna suta tantjema przypadła temu lub owemu szczęśliwemu autorowi. Niektórzy w ciągu pół roku za jedną piosenkę zarabiali po 6000 funtów szterlingów t. j. marek polskich 4 miljony. T. zw. „Jazz“ przynosi w danym razie jeżeli znajdzie powodzenie, 1000 do 2000 funtów przeciętnie. Musi jednakże być szybko sprzedawany, gdyż każdy uchem chwyta melodję bardzo łatwo, po czem już o kupców coraz trudniej.

Fortepian Wagnera, przy którym komponował, oddany komuś z członków dalszej rodziny, został zakupiony przez berlińskie towarzystwo

„Vaterlandsdank“ chroniące cenne zabytki przed wywozem za granicę.

W Paryżu wystawiono u schyłku sezonu Mozartowską operę „Cosi fan tutte“ z wielką starannością w „Opéra comique“. Francuzi naśladują Niemców w kulcie dla autora „Don Juana“, a wprowadziwszy w roku ubiegłym „Wesele Figara“ na scenę, liczą obecnie na niezawodny sukces oczekujący w przyszłym sezonie dalsze przedstawienia „Cosi fan tutte“. Vincent d'Indy wystawił scenicznie swoją Legendę o św. Krzysztofie, która ma być podobno traktowana w sposób bardzo surowy niemal średniowieczny.

Opera czterech tysięcy. Berlin ma zamiar wystawić największy przybytek na kontynencie poświęcony operze. Napis „Sztuka ludowi“ będzie widnieć na frontonie gmachu mającego pomieścić czterotysięczną publiczność. Propaganda rozwinięta dotychczas, przechodzi wszystko, co kiedykolwiek robiono w celu doprowadzenia do skutku artystycznego jakiegoś przedsiębiorstwa. Po szeregu bowiem koncertów i przedstawień dawanych na ten cel rozpoczęto obecnie wśród najszerszej publiczności robić przedsiębiorstwu olbrzymią reklamę, a wkońcu otworzono w rozmaitych punktach miasta 600 biur werbunkowych, które łowią akcjonarjuszy podobno z wielkiem powodzeniem.

Szwecja przyjmowała u siebie w czerwcu niemiecki chór t. zw. „Dresdener Kreuzchor“, który pięć koncertów odbył w Sztokholmie, Upsali i Malmö pod dyrekcją Ottonona Richtera. Wycieczka znakomitego chóru tego równała się pochodowi trjumfalnemu. Sprawozdania prasy brzmią entuzjastycznie.

† **Jerzy Jarno** popularny kompozytor operetek zmarł w Wrocławiu w 52 roku życia.

W operze warszawskiej debiutował niedawno z powodzeniem p. Józef Woliński, uczeń prof. Augusta Dianniego ze Lwowa. P. Woliński wystąpił jako Radames w „Aidzie“, a prasa wyraża się o jego zaletach śpiewaczych z uznaniem.

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

Śpiew:

Frankowska Zofia, ul. Akademicka l. 21.
Legade Anna, ul. Domagaliczów l. 2.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Październik-Listopad 1920. Nr. 25.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

OTWARCIE AKADEMJI MUZYCZNEJ W POZNANIU.

W październiku r. b. otwartą została w Poznaniu szkoła muzyki na wielkie rozmiary, pierwsza i jedyna jaka w Polsce tytuł Akademji otrzymała. Zastanawiając się nad tem, dlaczego ani konserwatorjum w stolicy ani też żadna ze szkół większych miast polskich po ten nie sięgnęły zaszczyt, przychodzimy do wniosku, że złożyły się na to rozmaite powody, które usprawiedliwiają to wyróżnienie na korzyść Poznania. Pierwszym najważniejszym jest bodaj czy nie sąsiedztwo Niemiec i Berlina, obfitującego w szkoły muzyczne najrozmaitszych typów od Akademji począwszy, aż do przeróżnych specjalnych zakładów naukowych na mniejsze rozmiary. Wzgląd ten łatwo mógł na szali zaważyć, rozpęd bowiem naszej młodzieży zamierzającej poświęcić się muzyce może i powinien tu znaleźć swój cel, nie szukając go aż w Berlinie. Twierdzę stawia się tam, gdzie istnieje największe niebezpieczeństwo. A istnieje ono nietylko jedynie z powodów czysto utilitarnych. Ludzie bowiem, którzy powzięli myśl utworzenia w Polsce wysokiej uczelni o znaczeniu uniwersytetu muzycznego, mieli napewne zamiar nadania jej charakteru raczej zbliżonego duchem do szkół francuskich, niż do szkół niemieckich. Akademja więc Poznańska nie stanęła tam jedynie dla materjalnych celów konkurencyjnych z Berlińską, lecz dla celów kultury odmiennej, w przekonaniu założycieli z wielu względów dla nas w Polsce bardziej pożądanej. Ponieważ zaś za głównego inicjatora Akademji świeżo otwartej należy uważać jej obecnego dyrektora Henryka Opieńskiego, który mimo swych studjów w Niemczech i doktoratu lipskiego, przecież wychowankiem jest Francji, przeto ten cel nie ogłaszany oficjalnie, zgadza się zarówno z realizacją jego jak i z naszem rozumowaniem, i będzie prawdopodobnie przyświecać tak ogólnemu kierunkowi szkoły jak i szczegółom jej całej organizacji. Rzecz prosta, że przyszłość dopiero pokaże, czy zamiary te w całej rozciągłości zostaną spełnione i jakie przyniosą owoce. Zasadniczo przyjąć je należy z całkowitem uznaniem.

Przedmowa, którą czytamy w programie „Państwowej Akademji i Szkoły muzycznej w Poznaniu", tej myśli nie wypowiada wprost, jednak możemy się jej dopatrzeć w kilku zasadniczych zdaniach. Jedno z nich wyraża ubolewanie, że praca duchowa w muzyce, podobnie jak na innych polach na poślednie miejsce została zepchnięta: „zapatrzeni w imponujące zawrotną techniką konstrukcje ostatnich czasów, zerwali t. zw. moderniści wszelkie węzły z tradycją i przeszłością... Wyostrzając jedynie intelekt w celu wyszukania jaknajjaskrawszego wewnętrznego efektu, zatracają poczucie wewnętrznego prawdziwie twórczego pierwiastku. Przestają też być ogniwem w łańcuchu wielkich duchów, które potęgą swą karmiły całe pokolenia". Jest też mowa dalej o tem, że sztuka muzyczna cierpi więcej wskutek upośledzenia dawniejszych epok, niż malarstwo lub rzeźbiarstwo, które zwracają się w studjach do czasów bardzo odległych

a nawet do antyków. Muzyka nie sięga w nich poza Bacha i Händla a więc poza stulecie XVIII. „O tych arcydziełach, które wielkie duchy ludzkości stworzyły przed wiekiem XVIII. dawano zaledwie ogólnikowe, teoretyczne wzmianki. Ten błąd edukacyjny powinien być naprawiony". Zdaniem ostatniem wypowiada program szkoły najistotniejszą swoją myśl, której nie można tłumaczyć inaczej jak w duchu reakcji. Ponadto wyraża ono jednocześnie tendencję najznakomitszego obecnie francuskiego pedagoga Wincentego d' Indy, dyrektora i profesora „Schola cantorum" w Paryżu, co również utwierdza nas w przekonaniu, iż Akademji przyświecać będą ideały szkoły francuskiej. Wymieniając przytoczonego muzyka, podaje też program inne nazwisko, bardzo nam miłe, acz niemieckie, imię Józefa Elsnera. Twórca Warszawskiej szkoły muzyki a nauczyciel Fryderyka Szopena wypowiedział również podobną zasadę pedagogiczną utrzymując, że „ucznia nie należy jednej epoki i jednego narodu gustem karmić".

Jak z tego widać, idzie tu przedewszystkiem o kompozytora, o twórczość. Ma ona znaleźć w Akademji drogowskaz w kierunku tych skarbów, które jej przyniosą odrodzenie, rozumie się nie drogą prostego naśladownictwa, lecz drogą zaczerpnięcia innych ideałów. Hasłem tedy: powrót do prostoty! Rozumie się, z zatrzymaniem tych nowoczesnych zdobyczy, które idealnemu kierunkowi nie będą stawać na poprzek.

Ale obok kompozytora i wykonawca może również smak swój i pojęcia artystyczne temu samemu poddać kierunkowi. Na wykształcenie jego techniczne wcale to nie wpłynie, jak słusznie bowiem program powiada: „wszystko, co związane z techniką sztuki dzisiejszej, tak zostało udoskonalone w ostatnich dziesiątkach lat, że pożądanych wskazówek uczniom dostarczać nietrudno", nie potrzeba więc nic ponad dotychczasowe starania, z dodaniem tylko owych tchnień ducha przeszłości, które uczeń, zawodowy muzyk, czy też tylko miłośnik, inteligentny, wykształcony jej słuchacz, przyjmować winien w szkole, aby je zatrzymać następnie na dalsze swe życie.

Nauka przechodzi przez trzy główne fazy. Stanowią je: szkoła wstępna, liceum czyli konserwatorjum i akademja. Szkoła wstępna trwa przez dwa lata i obejmuje oprócz głównego instrumentu, solfeż elementarny, zespoły i gimnastykę rytmiczną elementarną, oprócz tego nadobowiązkowy instrument. W liceum, trwającem przez cztery lata, oprócz instrumentu, jako przedmioty stanowiące różnicę ze szkołami zwyczajnego u nas typu, należy wymienić język łaciński, jakoteż trzy kursy Collegium musicum (monodja, zespoły chórowe, dyrygowanie cheironomiczne (ruchy ręką), polifonja, dyrygowanie menzuralne) i p r a c a n a d t e c h n i k ą s p e c j a l n e g o f a c h u t. j. kompozycji, instrumentu, śpiewu lub tańca. Należy tu rozumieć nie kształcenie biegłości w technice któregoś z tych fachów, lecz jak najdokładniejsze zapoznawanie się z nią, niezależnie od rezultatów bezpośredniej produkcji. Akademja rozłożona na trzy kursy roczne obejmuje dalszy ciąg nauki poprzedniej, z dodaniem historji instrumentów, estetyki muzycznej (dzieje ogólne muzyki wyłożono już w liceum), akustyki, studjum praktycznego pedagogiki, specjalnego przygotowania do krytyki muzycznej, anatomji i fizjologji w zastosowaniu do muzyki, wreszcie języków włoskiego i francuskiego. Collegium, obejmuje analizę składni, formy, instrumentacji rozmaitych okresów od czasów najdawniejszych do klasyków, od Szopena do Wagnera, od Wagnera wreszcie do najnowszych czasów. Kompozytor przechodzi tu fugę i wszystkie dawne formy: madrygał, motet, dawne tańce, suitę dawną i nowoczesną, sonatę, mniejsze formy i warjacje, wreszcie symfonję i kantatę.

Ponad wyżej określony plan głównej nauki, istnieją jeszcze specjalne trzy wydziały: muzyka kościelna, opera, dramat oraz kursy dokształcające dla nauczycieli muzyki już praktykujących

i dla kapelmistrzów wojskowych. Podawszy poprzednio dokładniejsze szczegóły planu, tu ograniczamy się tylko na zaznaczeniu, iż w nadmienionych działach specjalnych prócz przedmiotów stanowiących główną podstawę zawodową, uczniowie biorą udział w nauce przedmiotów ogólnego planu w kombinacjach zastosowanych do potrzeby.

Nie rozporządzając taką ilością miejsca, aby tu można wszystkie siły nauczycielskie wymienić, czujemy się w obowiązku kilka bodaj słów poświęcić dyrekcji naczelnej, złożonej w ręce Dra Henryka Opieńskiego i Dra Lucjana Kamieńskiego. Pierwszy z nich jest muzykiem znanym w całej Polsce jako kompozytor i muzykolog, umysł jego żywy i lotny lgnie bardzo chętnie do kultury romańskiej, wypowiedział się zaś w niejednej już pracy, że wymienimy tu dwie ogólnie znane: monografię Szopena i zarys dziejów muzyki ogólnej. Mniej znaną u nas jest osobistość Dra Lucjana Kamieńskiego, z tego powodu, że do niedawna pracował w Niemczech. Urodzony w Gnieznie w roku 1885 studja swe muzyczne przeszedł częścią w Wrocławiu częścią w Berlinie. W tamtejszej Akademji był uczniem Kahna i Brucha w klasie kompozycji, pod Kretschmarem promował się na doktora filozofji, poczem w Królewcu objął referat muzyczny tamtejszej Allg. Ztg. Kamieński dał się też poznać jako kompozytor ze znaczną ilością pieśni (60 pieśni „Przy pracy") z chórami żeńskiemi do tekstów łacińskich, z utworem scenicznym „Tabu" i kilku kantatami z tow. orkiestry. W zakresie muzykologji napisał rzecz o Oratorjach I. Adolfa Hassego (praca doktoracka), a nadto „Tempo rubato" i inne pomniejsze. Na otwarciu Akademji w Poznaniu wygłosił odczyt o stosunku muzyki i muzykologji do społeczeństwa i narodu.

Otwarcie odbyło się w sposób uroczysty. Z Warszawy oprócz ministra Kultury i Sztuki Heuricha przybyli pp. Felicjan Szopski, szef sekcji muzycznej i Stanisław Głowacki, generalny sekretarz tegoż ministerstwa. Konserwatorjum warszawskie reprezentował prof. Roman Statkowski w zastępstwie dyrektora Młynarskiego. Obchód rozpoczął się odśpiewaniem Zieleńskiego „Haec dies" pod batutą ks. dr. Gieburowskiego poczem przemówili pp. Kucharski, minister b. dzielnicy pruskiej i Kodzierski naczelnik Wydziału literatury, teatru i muzyki. Pierwszy powitał Akademję jako nową placówkę polskiej wiedzy i kultury, drugi nakreślił historję jej powstania i powierzył losy instytucji dyrektorom, składając im jakoteż i całemu gronu profesorskiemu należną cześć. Odpowiedział na to w dłuższej przemowie dyr. Opieński zaznaczając, że stosunek nasz do muzyki francuskiej i włoskiej idzie wyłącznie po linji wyobrażeń i uprzedzeń niemieckich, i że zdobycie na tem polu zupełnej niezawisłości jest bezwzględnie koniecznym postulatem samodzielnego rozwoju naszej przyszłej kultury muzycznej. Potem nastąpiło składanie życzeń a zakończono uroczystość odśpiewaniem hymnu „Gaude Mater Polonia". Wieczorem odbył się koncert złożony z polskich utworów a wykonany wyłącznie przez siły profesorskie nowej Akademji.

Do życzeń nadsyłanych Akademji z całej Polski dołącza „Gazeta Muzyczna" swoje „Szczęść Boże!"

BEKWARK LUTNISTA.

Postać muzyka z XVI-go wieku, tak popularna w naszej dawnej literaturze, że aż do dziś dnia przysłowiowa, nie doczekała się jeszcze w Polsce źródłowego studjum. Przykład niejasnych u nas o osobie Bekwarka pojęć dał choćby ś. p. Lucjan Rydel, który mimo wczucia się w atmosferę, mimo znajomości Zygmuntowskiej epoki i głębokich nad nią studjów, stworzył w swej Trylogji zupełnie chybiony obraz królewskiego lutnisty. Materjały biograficzne o Bekwarku można było odnaleźć już dawno w zapiskach Swieżawskiego, Estreichera, Zegoty-Paulego; dłuższe artykuły o nim pisali A. Poliński (Echo muzyczne) i St. Windakiewicz (Czas)

oraz niżej podpisany (Biblioteka Warszawska, Słowo Polskie). Pierwszy obszerny życiorys Bekwarka oraz wydanie jego lutniowych utworów ukazały się na parę lat przed wojną w jednym z tomów wydawnictwa: Denkmäler der Toukunst in Oesterreich w opracowaniu Dra Koczirza. Praca ta opierająca się częściowo na źródłach przezemnie publikowanych oraz na prywatnie Drowi Koczirzowi udzielonych informacjach nie jest jednak wyczerpującą a w transkrypcji utworów nie pozbawioną błędów. W ukończonej w r. 1914-ym mej dyssertacji doktorskiej (na uniwersytecie w Lipsku) podałem prócz kilku nowych wiadomości z życia szereg listów Bekwarka, rzucających szersze światło na społeczne i towarzyskie w Polsce stanowisko królewskiego lutnisty oraz prócz transkrypcji dawniej znanych kilka nowo odnalezionych jego kompozycji wraz ze szczegółową ich analizą. Zanim praca ta, wobec ciężkich dzisiaj wydawniczych stosunków w polskim przekładzie ukazać się będzie mogła, chcę dać choćby streszczenie jej biograficzno-obyczajowej części, analityczną jako zbyt specialną poruszając tylko ogólnikowo.

Walentyn Bekwark (również Bacfark lub Bacfart) urodził się w roku 1507 w Kronstadzie, drugiej po Hermanstadzie stolicy Siedmiogrodu. Pochodził z rodziny niemieckiej, saskich kolonistów i właściwe jego nazwisko było Greff, Bekwark zaś przezwiskiem; w Polsce zwano go popularnie „węgrzynkiem“. Poufałe to nazwanie wytworzyło prawdopodobnie u potomnych niejasne wyobrażenie o osobie I. K. M. muzyka, który bynajmniej nie należał do sfery zwyczajnych dworskich muzykusów lecz był herbowym (węgierskim) szlachcicem, utrzymującym przyjazne i zażyłe stosunki z pierwszemi w Polsce personami a już specjalnie z margrabią brandenburskim Albrechtem wujem królewskim. W bujnem i urozmaiconem życiu znakomitego muzyka był pobyt jego w Polsce epizodem wprawdzie, lecz obejmującym najdojrzalsze lata jego życia (od 42 do 60 roku życia). Bekwark zjawił się w Polsce już jako dobrze renomowany w sferach ówczesnych dworów wirtuoz — po raz pierwszy w czasie sejmu piotrkowskiego w 1549-ym roku. Dokładnych wiadomości o tem, co przedtem robił nie mamy, możemy jednak z wiadomości przez niego samego w przedmowach do dzieł swych podanych wywnioskować, iż kształcił się jako młody chłopiec, bo jeszcze za papieża Leona X. († 1521) w Rzymie (może u sławnego Willaerta) — następnie prawdopodobnie był na Węgrzech (pewne insygnia herbowe otrzymał od Zapolyi — musiał więc być z nim w jakiejś łączności) oraz na służbie artystycznej u lyońskiego (od r. 1551) arcybiskupa de Tournon, któremu pierwszy tom owych kompozycji w Lyonie drukowanych, poświęcił. Pobyt jego w Polsce, o ile był przez długie lata szeregiem artystycznych, towarzyskich i majątkowych powodzeń o tyle po 19-tu latach — niewiadomo zupełnie z jakich przyczyn — zamienił się w pokryjomą i nagłą z Krakowa via Poznań ucieczkę do Wiednia. — Ucieczka ta nastąpiła w niespełna rok po wydaniu w Krakowie nowego tomu swych dzieł (15.X. 1565) p. t. „Harmoniarum in usum testudinis factarum Tomus I.“ tomu, który może stanowić chlubę ówczesnej krakowskiej sztuki drukarskiej. Głównym miejscem pobytu Bekwarka w Polsce (związanem oczywiście z miejscem zamieszkania osoby Królewskiej) było Wilno. Tam się ożenił z Katarzyną Narbuttówną, w Wilnie posiadał własną kamienicę a gdzieś w Wileńszczyźnie majątek ziemski; z Wilna są datowane wszystkie (prócz pierwszego pisanego w r. 1552 w Gdańsku) listy Bekwarka do Albrechta pruskiego. — W Krakowie przebywał dłuższy czas jedynie z okazji swego wydawnictwa w r. 1565; w Krakowie też na pół roku przed tajemniczem opuszczeniem Polski żonę swą uczynił prawnym plenipotentem *) w sprawie sprzedaży lub

---

*) Acta scabin. Cracov. od r. 1504—1569. Tom 8. str. 348.

dzierżawy swych miejskich i zamiejskich nieruchomości — które wkrótce potem zostały „zniszczone przez polskich żołnierzy“. Czy zniszczenie owo, na które skarży się Bekwark w liście do jednego z swych możnych przyjaciół ex-biskupa Dudycza, już na wyjezdnem z Polski z Poznania (4.VI. 1566) pisanym było w związku z jakąś niemiłą sytuacją król. lutnisty, pozostaje na razie tajemnicą. Za pożyczone od biskupa pieniądze dostaje się do Wiednia, gdzie na dworze cesarza Maksymiljana przebywa do r. 1568, potem przenosi się na Węgry na dwór wojewody Zygmunta Zapolyi skąd, jako znowu syt bogactw 65-cioletni artysta udaje się do Włoch. W Padwie, w otoczeniu swych rodaków, siedmiogrodzkich niemców, przeżywa ostatnie lata życia; „natio germanica“ stawia też pomnik w kościele św. Wawrzyńca zmarłemu na dżumę w sierpniu r. 1576-ym mistrzowi. „Syt bogactw“ przybył Bekwark do Włoch ale nie syt sławy! — w każdym razie sławy kompozytorskiej. Jako wirtuoz na lutni osiągnął był wprawdzie za życia wszystkie superlatywy pochwalnych panegiryków i zachwyty głów koronowanych, ale w świecie jego ambicji kompozytorskich musiał odegrać rolę jakiś wewnętrzny dramat — znany nam jedynie z kronikarskiej wiadomości w aktach niemców padwańskich umieszczonej; jako że przed śmiercią najpiękniejsze — najdoskonalsze swe dzieła „invidia agitatus“ w ogień rzucił. — Poznawszy dokładnie kompozycje Bekwarka, gest jego pełen wyniosłego zniechęcenia wobec swych współczesnych wydaje nam się niekoniecznie aktem pychy i niezaspokojonej ambicji czy miłości własnej. — Stosunek współczesnych do twórczości Bekwarka musiał być istotnie niewspółmierny z jej prawdziwą wartością, skoro już w dwadzieścia kilka lat po śmierci lutnisty jedna z jego fantazji opublikowaną została w wydawnictwie Besarda (w r. 1603) jako utwór jego brata Jana, w sto lat po jego śmierci Walther w swym Lexykonie krótką tylko, jako „słynnemu swego czasu lutniście“ poświęca mu wzmiankę, Fetis w swej „Biographie Universelle des Musicceus“ już o kompozycjach Bekwarka zupełnie nie wspomina. A jednak porównując to, co po nim pozostało z kompozycjami współczesnych mu lutnistów — przedewszystkiem w zakresie t. zw. Ricercare i Fantazji (tj. kompozycji imitacyjno-tematycznych) widzi się olbrzymią różnicę na korzyść Bekwarka, świadczącą o jego daleko szerszych horyzontach twórczych i świetnie wyrobionej technice kompozytorskiej. Żałować należy niezmiernie, iż nie posiadamy — jak dotąd przynajmniej — żadnych danych o tem jak polska „publiczność“ ówczesna odnosiła się do kompozycji Bekwarka. Zachwyty Kochanowskiego, Trzecieskiego, Rysińskiego są zbyt ogólnikowej natury i głównie odnoszą się do jego wirtuozowskiego talentu; jak „podobały się“ choćby samemu królowi jego Fantazje nie wiemy. Przypuszczać jednak należy, że umieszczając je w tomie kompozycji Zygmuntowi-Augustowi poświęconym kierował się lutnista myślą przypodobania się gustom swego mecenasa. — Nieznanym dotychczas dla biografów Bekwarka (włączając w to i Dra Koczirzą) był stosunek jego do polskiej muzyki. Mały promyk światła pada na tę stronę działalności „węgrzynka“ z czasów jego w Polsce pobytu z kart rękopiśmiennej lutniowej tabulatury (z biblioteki prywatnej Dra Kolfheima w Berlinie), w której obok dwóch niedrukowanych nigdzie Fantazji Bekwarka mieszczą się dwie transkrypcje z polskich piosenek. Świadczą o tem przynajmniej tytuły: „Albo już dalej trwacz nie mogę“ oraz „Czarna krowa“. Pierwsza jest parafrazą smętnej piosenki, druga (sądząc z polifonicznej struktury) transkrypcję jakiegoś pełnego humoru madrygału. Utwory te są bardzo dla nas cennym nabytkiem — i miłą po „węgrzynku“ pamiątką.

Nie tylko jednak komponowaniem swych „Ricercare“ lub parafrazowaniem motetów i piosenek francuskich i polskich zajmował się w Polsce musicus S. R. M. (Sacre Regine Majestatis).

Przyjeżdża Bekwark w roku 1552 prawdopodobnie prosto z Lyonu, gdzie właśnie jego opus pierwszy ma się ukazać, do Gdańska; ale nie o tym artystycznym ewenemencie donosi mecenasowi nauk i sztuk w Królewcu: księciu Albrechtowi, tylko przesyła mu przepisany przez siebie cały „referat polityczny“ (eine neue Zeitung aus... Augspurg) o stosunkach i ruchach wojsk francuskich, cesarskich i papieskich we Włoszech... W innych listach to prosi o protekcję dla kogoś ze swej rodziny (o opiekę nad matką i siostrami swej żony), o posadę dla swego szwagra Kryszkowskiego, poleca jakiegoś pana Tarłę (Tharlo), jednem słowem w stosunkach osobistych wydaje się być daleko bliższym królewieckiemu księciu niż swemu królowi; — nawet jakiegoś młodego chłopca muzyka przysłanego na naukę przez Albrechta przygarnia do siebie i pod wyłączną swoją bierze opiekę jako dowód wdzięczności za niezliczone dobrodziejstwa od E. F. D. (Eure Fürstliche Durchlaucht) otrzymywane; lutniowe transkrypcje piosenek przysłać mu też do Królewca obiecuje... W przyjaźni tej nicby oczywiście nie było zdrożnego wobec najlepszych stosunków, jakie dwór oraz panowie i uczeni polscy z księciem Albrechtem utrzymywali. Czy jednak nie w tych niemiecko-królewieckich przyjaźniach należy szukać późniejszych zawikłań, które stały się powodem szybkiego Bekwarka z Polski wyjazdu, o tem może kiedyś dopiero się dowiemy. Jakie były dalsze losy rodziny a zwłaszcza żony Bekwarka Katarzyny z Narbuttów, która według wszelkiego prawdopodobieństwa pozostała — na razie przynajmniej — w Polsce, aby likwidować majątkowe interesa swego męża, nie wiemy.

Bohater polskiego przysłowia (z bardzo nieprzystojnej zresztą fraszki Kochanowskiego początek swój biorącego) był Bekwark niewątpliwie jako artysta niepospolitym zjawiskiem swego wieku a sława jaką po sobie w Polsce zostawił, zdaje się być usprawiedliwioną w zupełności. Mniej sympatyczną pod względem charakteru wydaje się nam być postać owego „węgrzynka“, który raczej „niemiaszkiem“ zwać się był winien; we wspomnieniach mgłą poezji i uroku naszego „złotego wieku“ owianych będzie on jednak zawsze uosabiał typ artysty-poety, który dźwiękami owej złoto-strunnej lutni koił żale Zygmunta po śmierci Barbary, wydzwaniając swe Fantazje w półmroku komnat Wawelskiego czy Wileńskiego zamku.

Henryk Opieński.

DR. JÓZEF REISS.

WIELOGŁOSOWA PIEŚŃ RELIGJNA XVI. STULECIA W POLSCE.

Pod tym tytułem ukaże się niebawem praca nakładem Akademji Umiejętności w Krakowie. Pierwszą część tej pracy przedłożył Dr. Reiss Akademji; treść jej podaje w najzwięźlejszem ujęciu następujący referat:

Praca niniejsza dzieli się na dwie części; z nich pierwsza część obejmuje wielogłosowe pieśni na wszystkie okresy kościelne i religijne pieśni przygodne (w kancjonałach określone jako „pieśni pospolite“), zaś część wtóra zajmie się wyłącznie wielogłosową kompozycją psalmów XVI. wieku w Polsce. Tytuł pracy sformułowany ogólnie zaznacza, że treścią jest pieśń religijna, a więc pieśń nie uwzględniająca różnic wyznaniowych i podziału na pieśni katolickie i dyssydenckie. O ile bowiem krytyczna praca literacka poświęcona tekstom pieśni, ich treści, ich językowej i poetyckiej stronie musi uwzględnić podział na pieśni katolickie, protestanckie, reformowane, bracko-hussyckie, gdyż istota rzeczy zawisła właśnie od różnic dogmatycznych, to w muzyce te momenty odpadają i temsamem zacierają się wszelkie różnice wyznaniowe. Nadto jeszcze jeden wzgląd: poszczególnych melodji nie można określać mianem „wyznaniowych“; wszakże przy

porównaniu ich dochodzimy do przekonania, że zarówno Kościół katolicki, jak i gminy dyssydenckie wzajemnie brali pewne melodje, przyswajali je sobie, dostosowując do nich teksty lub dorabiając je w miarę swych potrzeb i wymagań dogmatycznych. Stwierdzają to zresztą ówczesne świadectwa samych autorów lub wydawców pieśni, jak np. Bartłomieja Groickiego, który w przedmowie do swego śpiewnika (1559 r.) zaznacza, że „niemało piosenek chędogich, ze starych łacińskich pieśni kościelnych“ wprowadzono do kancjonałów dyssydenckich; wkońcu niezmiernie częsta uwaga, umieszczona nad pieśniami, każe je śpiewać „na starą notę“ i na odwrót niektóre melodje, nowo przez dyssydentów wprowadzone przejął Kościół katolicki.

Podczas gdy literatura o tekstach pieśni religijnych w Polsce jest bardzo bogata (zbiór Mikołaja Bobowskiego „Polskie pieśni katolickie“, cenne przyczynki w „Pracach filologicznych“ i „Rozprawach“ Akad. Um. Przyborowskiego, Łopacińskiego, Brücknera, Wierzbowskiego, Chlebowskiego, Dobczyckiego i in., ostatnio zaś prof. J. Łosia „Zabytki językowe“) to w przeciwieństwie do tej bogatej i niezmiernie cennej literatury krytycznej, o muzyce pieśni religijnych pisano mało, zaledwo szkicowo traktując przedmiot, a niejednokrotnie nieściśle, bez podstaw źródłowych i bez należytej miary krytycznej. Jeszcze X. Józef Surzyński („Polskie pieśni Kościoła katolickiego“ 1891) położył główny nacisk na teksty (przyczem jego wydanie stało się bezprzedmiotowe dzięki pracy Bobowskiego), a melodje jednogłosowe umieścił zaledwo w „dodatku“, obejmującym szczupłą liczbę 51 pieśni i to wyjętych po największych części z kancjonałów dyssydenckich. Nadto zakreślił on swej pracy zbyt wielkie rozmiary, chcąc dać obraz rozwoju pieśni od czasów najdawniejszych aż do końca XVI. wieku.

Zakres pracy niniejszej jest o wiele mniejszy: przedstawia ona zaledwo fragment tematu i odzwierciedla pieśń religijną w chwili jej rozkwitu w XVI. stuleciu, a zarazem w jej najbardziej charakterystycznej formie dla owej epoki tj. jako pieśń wielogłosową, a ściślej biorąc jako pieśń czterogłosową, przeznaczoną na chór mieszany. Niejednokrotnie trzeba było jednak przekroczyć zakreśloną granicę i czyto cofnąć się do wieku XV., który zostawił nam kilka cennych zabytków wielogłosowej pieśni z tekstem polskim lub łacińskim, czyto posunąć się poza wiek XVI. do pierwszych lat wieku następnego, czyto ze względu na materjał porównawczy, czy ze względu na zmiany, jakim niektóre melodje ulegały.

Zwłaszcza pieśni o patronach polskich, jak o św. Stanisławie wymagają przesunięcia granicy w głąb poprzednich wieków, gdyż melodje ich pojawiają się wcześnie w różnych modyfikacjach (rękopisy Biblioteki wiedeńskiej, psalterja i graduały archiwum Katedry krakowskiej, rękopis Bibl. w Kórnikach, pieśń Jerzego Libana z Lignicy z r. 1501 i pieśń S. Grochowskiego z 1607; podobnie i pieśni Marjańskie, zużytkowane później w kancjonałach dyssydenckich.

Praca niniejsza zestawia niemal wszystko to, co w obecnych warunkach było autorowi dostępne; że oczywista wiele jeszcze jest szczegółów do uzupełnienia, to nie ulega wątpliwości.

Lubo wiek XV. pielęgnował już pieśń wielogłosową i to opartą na najprostszej budowie homofoniczno-akordowej nota contra notam, czego dowodem trzechgłosowe pieśni z ręk. bibl. Kórnickiej D. I. „Chwała Tobie gospodzinie“ i we wyższym stopniu jeszcze pieśń na cześć Jana Capistrana, dalej „Libri generationis“ czy to z kancjonału Jana Gosławskiego z r. 1489 czy Wawrzyńca de Gieski, zawarte w rękopisie Akad. Um. (Nr. 1706) z r. 1496 i 1497 na 3 i 4 głosy, — to przecież dopiero r e f o r m a c j a ożywiła twórczość na tem polu i przyczyniła się do wytworzenia typu religijnej pieśni wielogłosowej. Jak w Niemczech przeznaczano te pieśni do śpiewania w domu i w zborach („*für gemeine Schulen*“, co mylnie tłumaczą historycy muzyki

w Niemczech jako „szkoły pospolite“, nie bacząc na to, że pierwotnie „*scola*“ zgodnie ze swem znaczeniem hebrajskiem oznacza zbór, dom modlitwy), taksamo i w Polsce wydawcy kancjonałów jedno- czy wielogłosowych ogłaszali je z tym celem, by pieśni, zawarte w nich służyły do śpiewu „w kościela i doma“.

Głównem źródłem do poznania wielogłosowej pieśni religijnej w Polsce są kancjonały dyssydenckie i ulotne pieśni zazwyczaj z muzyką czterogłosową, wydawane przez obóz dyssydencki dla propagandy wyznaniowej. Udział obozu katolickiego jest w tej pracy niezmiernie mały. Podczas gdy Niemcy wcześnie zdobyli się na śpiewniki katolickie, równe bogactwem pieśni i melodji śpiewnikom protestanckim (Mich. Vehe 1537, Joh. Leisentritt 1567, 1573, 1584, stanowiące skuteczną reakcję wobec niezmiernie licznych wydawnictw dyssydenckich jak: Walther 1524, 1525, 1529, 1543, Georg Rhau 1544, Valentin Babst 1545, Val. Triller 1555 i 1559, czeskich: Mich. Weysse 1531, J. Roh [Horn] 1544), to w Polsce mnożyły się kancjonały innowiercze, a obóz katolicki pozwalał z dziwną obojętnością na ten wzrost nowej literatury religijno-muzycznej. Najwcześniej wystąpili ze swymi kancjonałami Bracia Czescy, opierając się na bogatych zbiorach pieśni Wacława Mirinskiego (1522, 1531, 1567, 1577) i M. Weyssa; gminie polskiej przyswoił je ksiądz Walenty z Brzozowa 1554 r. (drugie wyd. z r. 1569 wyszło bez jego nazwiska, jako tłumacza i autora); w r. 1557 pojawił się u M. Siebeneychera w Krakowie „Mały zbiór pieśni Braci czeskich“ w Szamotułach drukował swoje „*Piesne Chwal Bozskych*“ Aleksander Augezdecki w r. 1561 (ukazujące się później kilkakrotnie 1564, 1572, 1576, 1577, 1581, 1594), „Starsi ministrowie Braci“ wydali w r. 1568 „Katechizm“ ze 139-pieśniami, M. Wierzbięta drukował w 1575 wybór pieśni z kancjonału czeskiego, wkońcu w r. 1591 pojawił się „Kancjonał pieśni duchownych wypolerowany i wydany w Toruniu, w ponownem wydaniu w r. 1611 dla czeskich zborów w Polsce rozprószonych“.

Niemniej ruchliwą działalność rozwijały inne wyznania dyssydenckie: pierwszy Seklucjan występuje z pieśniami duchownemi w r. 1547 i rozszerza ten zbiór w drugiem wydaniu z r. 1559, Michał Hey-Stawicki ogłasza czterogłosowy śpiewnik 1554 r., drukowany u Augerdeckiego w Królewcu, Bartłomiej Groicki ogłasza w Krakowie „Pieśni duchowne“ 1559 i prawdopodobnie w tymsamym czasie wydaje swoje pieśni Ignacy Oliwiński (niewiadomo czy z melodjami, gdyż egzemplarz zaginął), poczem pojawia się kancjonał, który najsilniej zaważyć miał na szali ruchu dyssydenckiego tj. Kancjonał Piotra Artomiusa, drukowany w Toruniu i Gdańsku w kilkunastu wydaniach od 1578 w głąb w. XVII. nieustannie pomnażany; rozchwytywano go tak, że w r. 1601 drukowano dwa wydania. Początkowo, w egzemplarzu z r. 1578 widoczny był wybitny kierunek akatolicki (pieśń pełna obelg przeciw papiestwu: „*Ihr lieben Christen freut euch*“, drukowana już u Seklucjana), w następnych wydaniach panuje ton coraz to bardziej pojednawczy; z pośród 179 melodji pierwszego wydania tylko ośm jest trzygłosowych; kancjonał z r. 1587, drukowany u M. Neringa jest niemal wiernym przedrukiem Artomiusa i zawiera już dwie pieśni czterogłosowe, ale dopiero dalsze wydania 1596, 1598, 1601, 1620, 1637, 1638, 1640, 1646 i 1648 mają przeważną część melodji ułożonych na cztery głosy (we wyd. 1646 na 563 pieśni jest 347 melodji).

Wśród kalwińskich kancjonałów ważne miejsce zajmują dwa kancjonały: Stanisława Sudrowskiego (wydany w Wilnie 1580, 1598, 1600), i częściej jeszcze przedrukowywany kancjonał Krzysztofa Kraińskiego (1596, 1598 1603, 1604, 1609, 1624). Obok tych licznych śpiewników, których liczbę dalsze poszukiwania niewątpliwie zwiększą, pojawia się mnóstwo ulotnych pieśni

4-głosowych z drukarni Hieronima Wietora, Łazarza Andrysowica i Mat. Siebeneychera w Krakowie; w drobnej cząstce zachowane w t. zw. Kancjonale puławskim, zaś we większej liczbie w bibl. Ordynacji Zamojskiej w Warszawie (katalog tego zbioru ogłosił po raz pierwszy B. Chlebowski w r. 1905).

Na ten niezmiernie ożywiony ruch dyssydencki odpowiedział Kościół katolicki stanowiskiem biernem; na polu pieśni wielogłosowej nie wydawano niemal nic chyba wyjątkowo ogłoszono jakąś pieśń okolicznościową (jak np. na wesele króla Zygmunta Augusta, tren na śmierć Barbary, lub pieśń czasu procesji z Ciałem Pańskiem 1580). Czem tłumaczyć ową niezwykłą obojętność? Chyba tylko tem, że śpiew Kościoła katolickiego od wieków posiadał bogaty skarbiec melodji liturgicznych, głęboko zakorzenionych wśród ogółu i następnie wyzyskanych i przejętych przez dyssydentów, którzy za wskazówką Lutra w muzyce upatrywali skuteczny środek propagandy religijnej.

Największą trudność dla historyka religijnej pieśni w Polsce stanowi oznaczenie wieku i pochodzenie poszczególnych melodji; lubo cenne usługi oddaje mu krytyczna praca filologów, którzy ustalili wiek tekstów pieśni, to jednak nie zawsze pochodzenie i wiek tekstu kryje się z pochodzeniem i wiekiem melodji. Wśród 153 pieśni wielogłosowych XVI. wieku znajduje się około 60 pieśni pochodzenia obcego, a więc łacińskich, niemieckich i czeskich, przeszło 70 melodji oryginalnych, zaś w 20. wypadkach pochodzenie melodji jest wątpliwe i chwilowo nie da się z całą ścisłością ustalić; w pieśniach obcych równą ilość zajmują melodje staro-kościelne (łacińskie) i niemieckie. Wpływ niemczyzny jest niezmiernie silny; każdą nową zdobycz przejmuje muzyka polska. Typowym przykładem mogą być metryczne kompozycje czterogłosowe w Niemczech do ód Horacego, pisane za sprawą Konrada Celtesa przez Tritoniusa, Seufla, Hofhaimera: rękp. 2616. Bibl. Jag. zawiera p. t. „Carmen Sophicum" dosłowny odpis ody Horacego *„Jam satis terris"* w 4-głosowem opracowaniu Piotra Tritoniusa (1507, 1532) lecz z innym tekstem. Zamiast słów Horacego podpisał kopista tekst nabożny w safickiem metrum, hymn do Matki Boskiej: *„O parens salve superi tonentis"*. Autorem tekstu jest prawdopodobnie Paweł z Krosna. Główną uwagę skupiają na sobie melodje oryginalne i ich wielogłosowe opracowanie. Ich budowa jest niezmiernie urozmaicona i nie da się sprowadzić do jednego typu formalnego, lubo we większości wypadków występuje schemat symetrycznej konstrukcji t. j. podział na frazy trzy-, cztero- lub pięciotaktowe we formie:

a_3, b_3, c_3, lub a_3, b_3, c_3, d_3, lub a_4, b_4, c_4, lub $a_{(3+2)}$, $b_{(3+2)}$, $c_{(3+2)}$

i t. p. w przeróżnych modyfikacjach, obok których niesymetryczna struktura jest zjawiskiem równie częstem i dostarcza analizie formalnej wiele cennego materjału.

Pod względem tonacji również nie można ustalić jedynego typu modulacyjnego, lubo wszędzie przebija się dążność do naturalnego pokrewieństwa tonalnego (według naszych pojęć harmonicznych), a więc melodje doryckie modulują do eolskich, jońskie do miksolidyjskich i t. d.; na ogół przeważa tonacja jońska, eolska i dorycka, a więc nasze dur i moll, gdyż dorycka, występująca zawsze z obniżoną sekstą, wywiera wrażenie transponowanej tonacji minorowej (eolskiej); nieliczne tylko wypadki tonacji frygijskiej i rzadziej jeszcze od niej pojawiającej się lidyjskiej świadczą o dawnem pochodzeniu melodji.

Budowa rytmiczna pieśni odznacza się największą prostotą; rytm parzysty jest niemal zasadniczą częścią każdej pieśni; do wyjątków należy rytm trójdzielny (14 pieśni) czyto na 3/1, 3/2 czy 3/4. Konstrukcja oparta na schemacie zgłoskowym wprowadza niezmiernie rzadko ligatury i to w najprostszej postaci bez wszelkich kom-

plikacji rytmicznych (zazwyczaj ligaturę, obejmującą dwie semibreves).

Nakoniec opracowanie wielogłosowe: zgodnie ze swem przeznaczeniem a zarazem z tradycją czasów dawnych pieśni religijne XVI. wieku zbudowane są w najprostszy sposób, akordowo-homofonicznie. Wyjątek stanowią opracowania niektórych pieśni Wacława Szamotulskiego, wyposażone bogatszą figuracją, lubo pieśń „Ach mój niebieski Panie“ stanowić może właśnie wzór najprostszej homofonicznej budowy. Autorstwo pieśni jest w większości wypadkach niemożliwe do stwierdzenia. W przeciwieństwie do autorów tekstu, którzy podpisywali się monogramem lub pełnem nazwiskiem, lub wkońcu ukrywali się zręcznie pod kryptogram, kompozytorzy wydawali je anonimowo i znamy jedynie nazwiska i monogramy trzech kompozytorów tj. Wacława Szamotulskiego, zaopatrującego swe pieśni monogramem V. S., dalej nieznanego bliżej monogramistę C. S., mylnie odczytywany jako C. G., gdyż gotyckie S. może wprowadzić w błąd; niedorzecznością jest rozwiązywać ten monogram jako Caspar Gessner (tłumacz pieśni!) lub Georgius Schopsius; samowolną jest próba rozwiązania jako Czesław Szamotulski! Pieśni monogramisty C. S. mają swoją zdecydowaną, odrębną fizjognomję tak, że odrazu można odróżnić od reszty pieśni; nadto posiadają wysoką wartość artystyczną. Wielogłosowe pieśni w kancjonale Artomiusa są opracowaniem A. M. Freitaga; są to kompozycje o bardzo nierównej wartości, niejednokrotnie dyletanckie, nawet nie bez elementarnych błędów w prowadzeniu głosów (kwinty i oktawy jawne); w przeciwieństwie do dawnych opracowań z połowy XVI. wieku, umieszczających zawsze melodję główną w tenorze, opracowania Freitaga przenoszą ją stale do sopranu, a wyjątkowo tylko posługują się dawną techniką. Freitag przestrzega ściśle tonacji kościelnych, zaczyna i kończy bez tercji, a jeśli ją wprowadza, to zawsze ją podwyższa; brzmienia harmoniczne, niektórych pieśni są nieraz ciekawe i jak na ową epokę śmiałe (np. II^7 — II^6_5 według naszych pojęć harmonicznych). Zasadniczo opracowania pieśni są czterogłosowe; zdarzają się jednak i dwugłosowe, trzechgłosowe i pięciogłosowe.

W porównaniu z innemi formami muzyki kościelnej w Polsce wielogłosowe pieśni religijne XVI. w. nie stoją na tej wyżynie artyzmu, co motety, msze lub psalmy; w porównaniu z pieśnią niemiecką w epoce reformacji nie dorównują jej mistrzostwem techniki (z wyjątkiem pieśni Szamotulskiego), natomiast górują nad nią pięknością melodyjną, głębszym nastrojem uczuciowym, a nadto wyprzedzają zdobycze Niemców na polu pieśni, przeznaczonej dla ogółu, przez wcześniejsze zastosowanie zasady akordowej homofonji i przeniesienie prowadzącej melodji do sopranu. (W Niemczech czyni to dopiero L. Osiander 1586).

PIOTR MOOSS.

CZEM JEST GIMNASTYKA ODDECHU DLA ŚPIEWAKA I MOWCY?

Gdy przed kilkunastu laty pojawiła się w Niemczech broszurka z angielskiego tłumaczona, prof. śpiewu L. Koflera, twierdzącego, że oddychanie jest sztuką, której uczyć się trzeba, że gimnastykę oddechu należy stale uprawiać, — wywołało to u publiki czytającej litościwy uśmiech, większość zaś lekarzy zachowała się biernie, nie przywiązując do wywodów wspomnianego pedagoga zbyt wielkiego znaczenie. Czasy jednak, a z nimi poglądy na znaczenie gimnastyki oddechu, zmieniły się w Niemczech do tego stopnia, że to, z czego przedtem bezmyślnie szydzono lub uważano za zbędne, — uchodzi dziś za jeden z naturalnych środków pomocniczych dla utrzymania zdrowia, służy jako znakomity środek w fizycznem wychowaniu młodzieży, a zarazem może oddawać nieocenione usługi,

śpiewakowi i mowcy. Toteż gimnastykę oddechu zaprowadzili Niemcy w niektórych szkołach, posługują się nią rutynowani nauczyciele przy nauce śpiewu, a nawet znachodzi ona zastosowanie w sanatorjach. Rozmaite dzieła o gimnastyce oddechu, jakie okazały się ostatnimi laty, świadczą najlepiej o jej aktualności i wprowadzeniu jej w życie.

Zadaniem gimnastyki oddechu jest w pierwszej linji pouczyć każdego, jak powinien właściwie oddychać, bo tylko prawidłowe oddychanie jest warunkiem utrzymania czystego i zdrowego głosu. Ponieważ normalna czynność płuc jest najlepszym środkiem utrzymania całego ciała w tężyźnie i sprawności, przeto jako zasadę powyższej gimnastyki należy uważać pełny oddech, uskuteczniany przez czynność wszystkich mięśni oddechowych równocześnie.

Że taka gimnastyka może pod względem hygienicznym przynieść każdemu wielkie korzyści, o tem nie ma dwóch zdań: Wybitni lekarze twierdzą, że wspomniana gimnastyka jest stosownym środkiem do zwalczania chorób gardła, płuc lub astmy. Prawidłowa czynność oddychania jest w większej części niedostateczna: u mężczyzn skutkiem zajęć, wymagających dłuższego siedzenia, a u płci żeńskiej z powodu niewłaściwego ubioru (jak n. p. sznurówki), przez co wymiana materji (przyjmowanie tlenu i wydzielanie bezwodnika węglowego) staje się niezupełna i powstają często chorobliwe objawy organizmu. Spostrzegać się one dają tak u dorosłych, jak i u młodzieży (obojga płci), czemu nie może skutecznie zapobiedz zwykła gimnastyka mięśni, która rozwija wprawdzie muskuły na powierzchni piersi, ramion i t. p., ale nie rozwija muskułów oddechowych wewnętrznych, zwłaszcza, że przy zwykłych ćwiczeniach, na prawa właściwego oddechu, mniej lub też wcale się nie zważa.

Twórca „szwedzkiej gimnastyki“ Lingg, następnie Oskar Guttmann[1]) i dr. Fr. Bicking[2]) (założyciel instytutu dla piersiowo chorych, leczonych przy pomocy gimnastyki oddechu) przypisują gimnastyce oddechu wielkie znaczenie pod względem hygjenicznym oraz zalecają ją jako środek wzmacniający piersi i płuca. Dr. A. C. Neumann wspomina w swem dziele[3]), że używanie sztucznie zmodyfikowanej funkcji oddechu, nie jest bynajmniej nowością dla terapji i hygjeny, gdyż już w starożytności u Chińczyków i Greków, uważano bardzo sztucznie zmieniony sposób oddychania, w połączeniu z odpowiednią pozycją ciała, za środek leczniczy. U mieszkańców Indji Wschodnich, już w r. 1300 przed Chr., wstrzymywanie oddechu należało do obrzędu religijnego i miało według ich mniemania na celu oczyszczanie organizmu ciała. Lekarze greccy oraz rzymscy, jak Galenus lub Celsus, — zalecali swoim pacjentom, dla wzmocnienia klatki piersiowej oraz płuc, wstrzymywanie oddechu *(cohibitio spiritus)*. Plato wspomina w swoim „Symposionie“, że lekarz Erysimachus, chcąc Aristofanesa z napadów kaszlu wyleczyć, polecił mu jaknajdłuższe wstrzymywanie oddechu.

Że gimnastyka oddechu jest źródłem zdrowia, o tem może się każdy na sobie przekonać. Widocznymi rezultatami, po dłuższem uprawianiu tej gimnastyki, są: zwiększenie się ciężaru ciała oraz obwodu klatki piersiowej, jakoteż elastyczność i doskonała żywotność płuc (co można zresztą stwierdzić za pomocą spirometru). — Lekarze oraz pedagogowie, zajmujący się właściwościami mięśni oddechowych, są mniemania, że jeżeli się pewnych części muskułów wewnętrznych nigdy nie używa i nie ćwiczy, wówczas one marnieją. Dlatego n. p. nerwowe osłabienia serca i t. p., mające swe źródło w zmarnieniu i osłabieniu tego wewnętrznego muskułu, — mogą być przez systematyczne ćwiczenie oddechu i śpiewu, usunięte.

[1]) Oskar Guttmann: Die Gymnastik der Stimme.

[2]) Dr. Franz Bicking: Die Gymnastik des Atems.

[3]) Dr. A. C. Neumann: Die Atmungskunst des Menschen.

Wprost nieocenione znaczenie ma gimnastyka oddechu dla śpiewaka i mowcy. Przez nią rozpoznaje on własne mięśnie oddechowe i ich wartość, a poznanie to ułatwia mu należyte kształcenie dźwięków głosowych, których naturalność, piękność i siła, zawisłą jest od elastyczności wstęg głosowych, która znów opiera się na elastyczności i sile mięśni oddechowych. Jeśli elastyczna czynność wszystkich mięśni oddechowych zostanie skutkiem wadliwego wyszkolenia osłabioną, wówczas wpływ tego osłabienia powoduje zmniejszenie się elastyczności wstęg głosowych.

To też jednym z najważniejszych warunków dla śpiewaka jest, w czasie kształcenia głosu, wzmacnianie oraz potęgowanie elastyczności mięśni oddechowych przez właściwą i dobrą gimnastykę oddechu. Skoro tym sposobem uzyskał śpiewak panowanie nad mięśniami oddechowemi (z wyłączeniem działania mięśni szyji, krtani i jamy ustnej), mogącemi bez ograniczenia pracować oraz kierować drganiem wstęg głosowych, — wówczas polepszenie głosu staje się widoczne, a głosy, które przez przemęczenie i złą naukę zostały zrujnowane, oraz o dźwięku ochrypłym, przeraźliwym i gardlanym, mogą przy starannej gimnastyce oddechu, pod kierunkiem i kontrolą sumiennego nauczyciela śpiewu, odzyskać świeżość i naturalny dźwięk.

Gimnastyka oddechu ma dla śpiewaka także wielkie znaczenie w używaniu i oszczędzaniu powietrza, wprowadzanego przy śpiewie do płuc. Ekonomja oddechu w czasie śpiewu, rozstrzyga o zdolności trzymania danego dźwięku w stałej intenzywności lub w potęgowaniu go i przyciszaniu *(tenuta* i *messe di voce)*, o jakości w deklamacji *(recitativ)*, frazowaniu i modulacji. W włoskich szkołach śpiewu, w XVII. i XVIII. stuleciu (we Florencji, w Bolonji, Neapolu, a później w Medjolanie), kładli mistrze śpiewu (jak Bertalotti, Donatti, Bovicelli, Porpora i i.) bardzo wielką wagę na ekonomję oddechu. Uczyli oni, by nie przerywać frazy oddechem, a pasaże i akcenty wykonywać jednym tchem[4]); ganiono, jeśli śpiewak wdychiwał głośno powietrze i przekonywano, że najlepszy i najdłuższy oddech zawisły jest od wyszkolenia mięśni oddechowych[5]).

Każdy z nas przyzna, że w obecnych czasach niema tylu i takich śpiewaków, jak w czasach rozkwitu starowłoskiej szkoły. Pomijając, że w owych czasach niektórzy sławni śpiewacy-mężczyźni posiadali przez całe życie skalę sopranu lub altu, — nie można zaprzeczyć, że jakkolwiek „wyginęła“ owa kategorja śpiewaków, — my także posiadamy dziś wielkie talenta śpiewackie. Lecz, o ile uczniowie starowłoskich mistrzów posiadali przedziwną siłę i zręczność w prowadzeniu i opanowaniu oddechu, — o tyle nasi wielcy śpiewacy nie dorównują im pod tym względem i w tem leży główny błąd i powód, dlaczego większość śpiewaków traci przedwcześnie swe głosy i to w tym wieku, w którym głos każdego z nich powinien stać na wyżynie doskonałości i artyzmu. Jeśli bowiem śpiewak nie pracuje w czasie produkcji wyłącznie mięśniami oddechowymi, wówczas oddychanie jego jest błędne, a dźwięki głosowe wydobywają się wtedy przy równoczesnem naprężaniu muskułów, nie mających związku z mięśniami oddechowemi, co znów fatalnie oddziaływa na wstęgi głosowe, wywołując w nich często chorobliwe zmiany, a z czasem ubytek metaliczności i świeżości dźwięku, a nawet przyprawia śpiewaka o zupełną utratę głosu. Śpiewak, który mniema, że siła i wysokość wytworzonego przez wstęgi głosowe tonu, regulowaną jest mięśniami szyji lub krtani, popełnia gruby błąd, szkodzący jego organizmowi i głosowi. Przeciwnie, wspomniane mięśnie nie mają z tem nic wspólnego, gdyż wy-

[4]) Dr. Hugo Goldschmidt: Włoska metoda śpiewu i jej dzisiejsze znaczenie.

[5]) Słynny śpiewak Farinelli, uczeń Porpory i Bernacchiego, potrafił jednym tchem przez 50 sekund wykonywać crescendo i diminuendo, dzięki codziennemu ćwiczeniu muskułów oddechowych

sokość tonu reguluje automatycznie słuch, zaś dynamiczna strona tonu, zawisłą jest od opanowania mięśni oddechowych. Przyznać należy, że tak materjał głosowy jak i jego bezwzględna siła, zawdzięczają z natury swe istnienie właściwościom organów oddechowych, — nie ulega jednak wątpliwości, że siła głosu zwiększa się stopniowo przez systematyczną gimnastykę mięśni oddechowych.

Śmiało można twierdzić, że śpiewak, który nie oparł śpiewu na metodzie oddechu, stracił wiele. Wiadomo jest powszechnie, że wielu znanych śpiewaków i śpiewaczek wyjeżdżało przed wojną za granicę na dalsze studja i tam wpajano im gimnastykę oddechu, z którą nie zawsze mogli się zaznajomić w kraju. I dziś, wyszkoleni śpiewacy, będąc nawet u szczytu sławy, nie powinni ignorować tego, co można w dalszym ciągu dla dobra, świetności i konserwacji głosu uzyskać, poświęcając kilkanaście minut dziennie prawidłowej gimnastyce oddechu.

Uwagi, dotyczące znaczenia gimnastyki oddechu dla śpiewaków, stosują się także do mowców. Mowca powinien stanowczo przyzwyczaić się do oddechu, określonego prawidłami gimnastyki mięśni oddechowych. Pomimo, że mowca nie potrzebuje z reguły wprowadzać tyle powietrza do płuc i wytwarzać takiej siły głosu jak śpiewak, — w rzeczywistości trudniej wychodzi on nieraz z oddechem. zwłaszcza, gdy mu przyjdzie wypowiadać frazy jednym tchem z akcentowaniem i przerywaniem. Mimo pewnej różnicy, zachodzącej w czynnościach muskułów między śpiewem a mową, nie można twierdzić, jakoby nie było wiele wspólnych cech między nimi. Tak jak z kultywowaniem śpiewu, opartego na oddechu, poprawia się znacznie głos, tak też i mowca uzyska większą zdolność modulacji i siłę głosu, jeśli uprawiać będzie gimnastykę oddechu oraz jeśli w możności pielęgnować będzie śpiew.

W zrozumiałym interesie dla śpiewaka lub mowcy — należy unikać błędów powyżej określonych i starać się wykorzenić wady, nabyte skutkiem nieświadomości i nawyknienia, systematyczną gimnastyką oddechu. Wówczas odniesie każdy z nich upragnioną korzyść, a będzie ona podwójną: tak pod względem hygienicznym, jak i głosowym.

W Warszawie, w lipcu 1920.

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

VI.

A więc przyrzeczenia i zapowiedzi nie okazały się płonne, mamy już bowiem poza sobą nietylko parę wznowień w Teatrze Wielkim, lecz nawet dwie premiery: „Dolę“ Walewskiego i „Zamarłe oczy“ d'Alberta. Dwa utwory zupełnie odmienne, zarówno pod względem przedmiotu jak i znaczenia swojego w sztuce, oba jednakże dla słuchaczy nowe a więc bardzo pożądane.

„Dola“ jest pierwszym utworem scenicznym Bolesława Walewskiego i oceniać się daje tylko pod tym kątem widzenia. Kompozytor, wychowany w naszych stosunkach, niezbyt sprzyjających rozwojowi talentów, nie mający na codzień ani orkiestry ani sceny operowej, nie mógł stworzyć dzieła, do którego w dzisiejszych czasach potrzeba ogromnego doświadczenia, wyrafinowanej rutyny scenicznej i wielkiej znajomości słuchacza, jeżeli ma się osiągnąć należyty efekt i złączone z nim powodzenie.

Wypadki wojenne z pierwszych jeszcze lat wielkiej zawieruchy światowej, poddały Walewskiemu myśl napisania opery na jej tle. Jesteśmy tedy naprzód świadkami, jak w dworze szlacheckim wieść o wybuchu wojny przyspiesza ślub młodej osoby z człowiekiem przez nią niekochanym i jak spóźniony rywal, dowiedziawszy się o smutnej swej doli, idzie szukać jej rozstrzygnięcia w polu. Drugi akt to już czysto wojenny epizod: plebanja, kościółek, wieś w głębi, legiony, huk granatów, pociski niosące zniszczenie i śmierć lud pełen przerażenia z pieśnią nabo-

żną na ustach... Zawiedziony młodzieniec nie znalazł oczekiwanego losu: Wojna zawiodła go również, bo zamiast śmierci przyniosła mu tylko rany. Ale za to, złożony ciężką niemocą natrafia w infirmerji na swą ukochanę, która pełni tu obowiązki sanitarjuszki. Wolna, bo mąż jej, jak wieść niesie, legł na polu bitwy, oddaje swą rękę uratowanemu jej pielęgnacją młodzieńcowi. W akcie ostatnim, roztacza się przed oczyma widza obraz szczęścia młodej pary. Ale na ten pogodny horyzont nadciąga chmura: pojawia się — mąż. Przez nikogo niepoznany, przygląda się z przerażeniem zmianom zaszłym w ciągu lat kilku. Lecz widząc się przez los zupełnie z praw swych wyzutym, parę zaś młodą w pełni miłości i szczęścia, odchodzi jak przyszedł, nie dawszy się poznać nikomu. Idzie szukać dalszej smutnej swej doli.

Ta w głównym zarysie podana treść, przy odpowiedniem literacko-scenicznem opracowaniu, byłaby niezaprzeczenie zdołała stać się dobrą osnową lirycznego dramatu. Opracowanie jednakże nie wypadło w swych szczegółach pomyślnie. Może być, że literat zawodowy (autorem libretta jest kompozytor) a zwłaszcza dramatopisarz, byłby uniknął wielu rzeczy, których muzyk uniknąć nie umiał. Byłby przedewszystkiem ustrzegł się rozmaitych naiwności konwersacyjnych. Kompozytor popełniał je z dobrą wiarą, iż nie postępuje inaczej jak rozmaici nowocześni operowi autorowie n. p. Charpentier, którego bohaterowie najcodzienniejsze myśli w najpospolitszych słowach wypowiadają co chwila. Literat nie byłby miał odwagi pisać tych słów pod muzykę, muzyk zaś najprawdopodobniej widział w ich nonszalancji właśnie jedno z typowych znamion nowoczesnego libretta. Nie odczuwał też pewnych nieprawdopodobieństw, które przy niedopatrzeniu jednego lub drugiego szczegółu reżyserji, były w stanie zachwiać całkowicie dobrą wiarę słuchacza. Działo się to ze sceną ostatniego aktu, gdy pierwszy mąż nie dość silnie zmieniony powraca do swego domu i przez nikogo z domowników nie zostaje poznany, mimo iż widzowie nie mają ani chwili wątpliwości, że to nie kto inny, tylko ów mniemany nieboszczyk. Dość znaczną ilość scen, które prostą linję fabuły silnie nadwyrężają, należy również przypisać niezręczności scenicznej autora, co do niedostatków zaś tekstu czysto literackich, to były one stosunkowo najmniej rażące z powodu, iż tekstu nie słyszało się z całą dokładnością do czego w dalszym ciągu jeszcze wrócimy.

Mimo te zarzuty, muzyka „Doli“ świadczy bezsprzecznie o talencie młodego kompozytora i to talencie scenicznym. Zdolność wydobywania charakterystycznych efektów, uderza słuchacza w pierwszym rzędzie, możnaby jej nawet zarzucić, że chwilami prawie natrętną się staje. Doświadczenie z pewnością powściągnie ją w przyszłości i wprowadzi na tory należyte. Bo wszystkie te dowcipne szczególiki działać będą poważnie wówczas dopiero, gdy je poprze doskonała instrumentacja i całkowicie wyrobiona, dojrzała forma całości. Na takiem tle, niejeden z tych pomysłów wyda się zupełnie dobrze. Wszak i u Ryszarda Straussa znajdują się niejednokrotnie szczegóły zupełnie groteskowe, które podane oddzielnie, nie mogłyby krytyki wytrzymać, gdyby nazwiskiem kompozytora nie były chronione. Nazwiska takiego Walewski nie posiada jeszcze, ale i pióru jego kompozytorskiemu brak pewności, a niemniej wytrwałości w opracowywaniu szczegółów utworu, które woli zostawiać bez poddawania dość ścisłej krytyce.

Biorąc akt po akcie, pierwszemu trzeba przyznać kilka bardzo ładnych ustępów, między niemi monolog Heleny i ładne, pełne nastroju zakończenie. Drugi, mimo wielu dobrych a nawet wywołujących wzruszenie momentów, zanadto dużo dynamicznych przynosi efektów, ta zaś walka między hukiem dział a śpiewem i orkiestrą, nie kończy się zwycięstwem muzyki. Najlepiej zaokrąglony jest akt III. Składają się nań piosnki śpiewane w koncercie

szpitalnym, a pod koniec duet miłośny utrzymany w dyskretnym, szlachetnym tonie. Najwięcej muzyki zawiera akt ostatni w inwencji najtęższy. Zakończenie wzbija się do wysokości sceny zarówno dla widza jak i dla słuchacza najbardziej nastrojowej, orkiestra w żadnem miejscu opery nie rozgrywa się tak szeroko i szczerze, gdy w ładnej dekoracji przedstawiającej daleko w głąb idącą aleję lipową, bohater dolą zgnębiony gubi się zwolna w oddali.

„Dolę" wystawiono efektownie a przedewszystkiem starannie. Bardzo sympatycznie odtworzyła p. Hanna Kuncewiczówna główną postać kobiecą, wkładając w nią dużo szlachetności i smaku przy zupełnie solidnem głosowem traktowaniu partji. Szkoda, że pewne właściwości instrumentacji, nie pozwalały śpiewakom w miejscach deklamacyjnych nisko położonych dość wyraźnie wyjść z dźwiękiem i słowem. Los ten dzielili inni artyści, a więc obok p. Kuncewiczówny także p. Krzyżanowska oraz pp. Dobosz i inni. Epizodyczne postacie dość liczne, miały w paniach: Ruszkowskiej, Gołkowskiej (doskonała wieśniaczka w II. akcie) i Zawadzkiej oraz pp. Janowskim, Mossoczym, Freszlu, Boguckim i i. bardzo dobrych przedstawicieli. Przedstawienia pod batutą autora szły składnie, po jego wyjeździe precyzja wykonania znacznie się obniżyła.

Jeżeli w „Doli" poznaliśmy pierwszą próbę zdolności młodego kompozytora polskiego, to w „Zamarłych oczach", dwunastym podobno scenicznym utworze d'Alberta, wytrawnie napisaną operę, pełną efektów z najwyższą rutyną znawcy teatru i publiczności podanych. Jak wiadomo obiega ona w Niemczech wszystkie większe i mniejsze sceny.

D'Albert za współpracownika wziął sobie słynnego autora „Alrauny" — H. Eversa. Libretto też zajmuje słuchaczy bez kwestji silniej niż muzyka, jest bowiem i w pomyśle oryginalne i w przeprowadzeniu bardzo interesujące. Rzecz rozgrywa się w Jerozolimie. Młodej, pięknej i w pożyciu małżeńskiem szczęśliwej lecz ociemniałej rzymiance Mirtoklei Chrystus powraca wzrok, przestrzegając ją jednak, iż „zanim słońce zajdzie będzie mu złorzeczyć". Istotnie zaraz po odzyskaniu upragnionego wzroku, rozpoczynają się ciężkie konflikty. Pierwszy rzut oka Mirtoklei pada z czułością na pięknego jak Apollo Galbę centuriona rzymskiego, w przekonaniu, że to jej ukochany mąż. Galba, który płonął do niej gorącym afektem, nie wytrzymuje próby, i pocałunek oddaje z uniesieniem. Mąż Mirtoklei ukryty za filarami wpada i Galbę zabija. A miał powód do ukrywania się, gdyż jest ułomny i odrażająco brzydki. A wiedział, że dzień odzyskania wzroku biednej ociemniałej, będzie dlań dniem utraty szczęścia. Mirtoklea bowiem, uwielbiając jego dobroć, wyobrażała sobie, że on piękny być musi jak bóstwo. Dowiedziawszy się od służebnej, że „potwór", który zabił jej mniemanego męża jest właśnie jej mężem, popada w rozpacz i złorzeczy Chrystusowi. Ale zarazem w umyśle jej zajaśniała prawda, że prawdziwe szczęście leży w poświęceniu dla ukochanej istoty, jak o tem poprzednio z ust Marji Magdaleny słyszała. Więc zwraca swe oczy ku tarczy słonecznej i wpatruje się w nią tak długo, aż w końcu traci ten świeżo odzyskany wzrok, który zniszczył ich szczęście małżeńskie. Gdy Arcesiusz powraca w trwodze do domu, zastaje swą żonę zupełnie ukojoną. Opowiada mu, że wie o swej strasznej pomyłce, lecz nie wie kto zabił Galbę i że w tym jedynym dniu posiadania wzroku widziała dużo wielkich i pięknych rzeczy na świecie, własnego tylko męża ujrzeć jej nie dano. Musi więc on pozostać na zawsze takim, jakim go jej zamarłe oczy w marzeniach widziały. Noc się robi i wstępują oboje na schody w swej pięknej willi. A tymczasem w świetle księżyca ukazuje się postać pasterza ze znalezioną owieczką. Tego samego pasterza, którego znamy z prologu, jako że dowiedziawszy się o utraconem najmniejszem jagnięciu udał się w góry w poszukiwaniu za niem.

Muzyka d'Alberta należy do tych okazałych produktów kultury nowoczesnej, które olśniewają słuchacza wszystkiem: blaskiem instrumentacji i barw dźwiękowych, rytmiką, nadzwyczaj subtelnem połączeniem, zrośnięciem się prawie tekstu z muzyką, opisowością realistyczną, rozporządzającą krociami środków. Ale pomysłowości naturalnej świadczącej o zasobie inwencji brak tu prawie zupełny. Motywy najważniejsze, same z siebie są zbyt mało oryginalne i wogóle znaczenia melodycznego posiadają bardzo niewiele; chwilami, wyglądają na jakieś okruchy osłuchanych, pospolitych melodyj, przyprawione jednakże mistrzowską ręką, znającą na wylot wrażliwość słuchacza. Charakterystyczną rzecz można tu często zauważyć, że kompozytor wprowadza nieraz pauzę w miejscach dramatycznie bardzo ważnych. Podczas cudu odbywającego się za kulisami, orkiestra wytrzymuje wysokie „a" bez jakiegokolwiek współdziałania innych instrumentów; o przebiegu zaś uzdrowienia Mirtoklei, dowiaduje się słuchacz z wykrzykników tłumu, przypatrującego się zdarzeniom w głębi sceny. Wielki akord C-dur, uderzony i wytrzymany przez całą orkiestrę, zwiastuje dokonanie cudu, poczem odzywa się głos Chrystusa. Znowu pauza i wreszcie orkiestra występuje z rodzajem intermezza, podczas którego na scenę wchodzi Mirtoklea widząca.

„Zamarłe oczy" wystawiono w Teatrze Wielkim bardzo ładnie pod względem zewnętrznym. Trzy główne partje odtworzyli: p. Mokrzycka (Mirtoklea), p. Freszel (Arcesiusz) i p. Dobosz (Galba). Mniejsze, lecz ważne: p. Gołkowska (Marja Magdalena), p. Jaroszówna (Arsinoe) i p. Woliński (pasterz). Mokrzycka dała poetyczną, pełną wdzięku postać, opanowawszy zarazem trudną i wysoką partję wokalną doskonale. Freszel pięknością i wytrzymałością głosu niemniej jak grą wybornie przeprowadzoną zjednał sobie to samo uznanie co Dobosz zawsze dzielny, młodzieńczy i świeży Epizodyczną sceną Magdaleny wywarła p. Gołkowska efekt pierwszorzędny, Woliński zaś głosem przedziwnej miękkości zachwycał słuchaczy jak zawsze dotąd w niedługiej jeszcze karjerze swojej. Reżyserja spełniła swe zadanie bardzo dobrze, Dr. Rodziński jako dyrygent — znakomicie. Powodzenie artystyczne premiery można więc uważać za całkowite. Co też i publiczność stwierdza frekwencją ciągle wzrastającą.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

Miesiąc listopad, stanowiący zazwyczaj „*haute saison*" dla koncertów, opery i wogóle dla ruchu muzycznego, tym razem nie dopisał. Agencja koncertowa Tuerka, która przez szereg lat przyczyniała się najenergiczniej do podtrzymywania ustawicznie ożywionego ruchu, nie rozpoczęła jeszcze intenzywniejszej działalności w bieżącym sezonie; opera lwowska, pogrążona w nieuleczalnym — zdaje się — letargu, karmi świat muzykalny „wznowieniami" tak „senzacyjnych" oper, jak „Trubadur", „Faust" i „Cyganerja"; pozostaje więc jedynie agencja Tow. muzycznego, która — jako ostatnia sprężyna jeszcze funkcjonująca — od czasu do czasu ogłasza przybycie jakiejś gwiazdy zagranicznej. Przy tej sposobności nie od rzeczy będzie zaznaczyć, że zapraszanie takich „gwiazd", nie oddzielonych od nas nawet granicami Państwa, nastręcza nieraz tejże agencji koncertowej nieprzewidziane przykrości i nieobliczalne kłopoty. Że tylko wspomnę n. p. o koncercie wyrszawskiego tenora Gruszczyńskiego d w a r a z y zapowiadanym i dwukrotnie odwoływanym w ostatniej chwili z powodu „niedyspozycji" tego śpiewaka!...

Gdy jest mowa o takich nieprzewidzianych w życiu artystycznem wypadkach nasuwa się myśl, że odwołania koncertów i oper mogłyby mieć swą dobrą stronę, gdyby pojawiały się „a tempo", czyli w stosownej chwili. Dlaczego n. p. nie zrządziło jakieś

opiekuńcze bóstwo, by odwołano pierwsze w listopadzie b. r. wznowienie „Fausta“? Katastrofalny wprost przebieg tego wieczoru zniewala mnie do wyrażenia takiego „*pium desiderium*“. Słyszałem tę operę w okresie lat kilkudziesięciu na lwowskiej scenie w najrozmaitszych konstelacjach obsady, najlepszych i najsłabszych, lecz fakt podobnego lekceważenia publiczności pozostaje niezawodnie odosobnionym w historji teatru. Najkompletniejsza anarchja pod względem taktu i rytmu, ustawiczna „wojna“ śpiewaków z dyrygentem, karykaturalne metamorfozy postaci Goetego i Gounoda — oto sprawozdanie z tego wykonania w słowach krótkich lecz zgodnych z prawdą. Wystarczy zaznaczyć, że nawet stosunkowo nietrudny kwartet w III. akcie (w ogródku Małgorzaty) „rozleciał“ się sromotnie. Do tego nieładu rozwielmożnionego w zespole solistów przyczyniały się niemile współudział orkiestry zdekompletowanej jak nigdy (brak niektórych pierwszorzędnie ważnych instrumentów i pianino w miejsce arfy!) i wadliwa po części obsada partyj, a między niemi Małgorzata śpiewana po francusku.

Takie wznowienie jednej z najczęściej grywanych oper — znanego do przesytu „Fausta“ — najwymowniej świadczy o zupełnym rozkładzie, o agonji lwowskiej opery. Odnosi się faktycznie wrażenie, że nikt obecnie nie poczuwa się do odpowiedzialności za kierownictwo tej opery. PP. dyrygenci i reżyserowie — widocznie obojętni na ten beznadziejny upadek opery — po odbytej próbie nie odwołują takiego przedstawienia, zasługującego na miano bezprzykładnego, najwyższego lekceważenia sztuki i publiczności. Oto przykład słuszności i skrupulatności źle zastosowanej...

Chcąc wybrnąć z hiobowego tonu, cechującego z konieczności wstęp do niniejszeego sprawozdania, porzucam fatalny obecnie teren opery i powracam do sali koncertowej, w której p. Ewa Didurówna, córka naszego słynnego Adama, odniosła szereg sukcesów, najpierw podczas własnego recitalu, a następnie jako artystka współdziałająca w produkcji na dochód budowy pomnika „Orląt“. Nie przyniesie to ujmy jej wrodzonym wybitnym zdolnościom, tej wysokiej muzykalności nabytej w domu rodzicielskim ani wykwintnej kulturze jej mezzosopranu jeżeli — pozostawiając dalsze superlatywy na później — uporam się przedewszytkiem z jedynym „minusem“, dotyczącym materjału głosowego, z owym brakiem świeżego i metalicznego dźwięku. Z powodu tej niezbyt korzystnej barwy, głos p. Didurównej wydaje się — zwłaszcza w niższych pozycjach a nieraz również w „medium“ — dość wątłym. Lecz artyzm na szczęście nie jest zależnym od siły i wytrzymałości wokalnej. O ile p. Didurówna nie przekracza granic lirycznego śpiewu, nie obliczonego na potężniejszy wysiłek dramatyczny, o ile interpretuje pieśni i piosnki o charakterze uczuciowym stwarza sympatyczna artystka miniaturowe arcydziełka, że tylko wspomnę o mazurkach Szopena, wygłaszanych w sposób czarujący. Do tych pierwszorzędnych efektów estradowych przyczyniają się w wysokim stopniu znakomita dykcja p. Didurównej, subtelność jej deklamacji i niezwykłe przejęcie się swem zadaniem „con amore“.

Przeważnie intelektualne zalety tej śpiewaczki, dla której estrada koncertowa stanowi najodpowiedniejszy teren do popisu, uwydatniały się tylko częściowo na scenie operowej, zważywszy zwłaszcza, że nie wszystkie partje dostosowane były zbyt szczęśliwie do jej indywidualności artystycznej. Z trzech postaci kreowanych na lwowskiej scenie — Małgorzata w „Fauście“, Mimi w „Cyganerji“ i Desdemona w „Otellu“ Verdiego — pierwsza, pod względem muzykalno-pamięciowym zupełnie nie opanowana usuwała się z pod krytyki a względnie najdoskonalszą była druga, jakkolwiek i tu siła i barwa głosu w momentach wyższego napięcia dramatycznego często nie dopisywały. Być też może, że powody tego połowicznego tylko sukcesu operowego po-

zostawały w związku z chwilową niedyspozycją głosową artystki.

Jako *„homo novus“*, o którym bogini Fama dotąd uporczywie milczała, przybył do nas onegdaj skrzypek Emil Telmanyi, wirtuoz wysuwający na pierwszy plan swej gry techniczną sprawność, chwilami wprost olśniewającą. Dysponując tymi środkami, mógłby p. Telmanyi powiedzieć swoim słuchaczom o wiele więcej; mógłby ich wprowadzić w krainę poetycznych marzeń, wznosząc się sam ponad prozaiczną sferę codziennego życia, ponad zwyczajne efekty brawury koncertowej. Widocznie nie pozwala na to indywidualność młodego artysty, mniej się przejmująca treścią utworów — ich zawartością duchową i uczuciową — niż zewnętrznym blaskiem wirtuozostwa. Jedynie jako wykonawca koncertu Paganiniego D-dur (w opracowaniu Wilhelmyego) poruszył p. Telmanyi struny serdecznego uczucia w owej czarująco pięknej Kantylenie i grał chwilami z niezaprzeczonym polotem. Stylowo odegrana sonata G-moll Bacha, oraz utwory Brahmsa i Kreislera wypełniły dalsze części programu.

Sprawozdanie z ruchu muzycznego w listopadzie b. r. byłoby niekompletne, gdybym pominął milczeniem wznowienie „Otella“ Verdiego. Nie chciałbym przez to powiedzieć, że wykonanie tej opery dorosło do wysokiego poziomu artystycznego, albo że wypadnie mi uwiecznić za pomocą drukowanego słowa jakiś czyn epokowy naszego „teatru wznowień“. Najwspanialsze — obok „Aidy“ i słynnego „Rekwiem“ — dzieło Verdiego opierać się musi, jeżeli uwydatnione być mają intencje kompozytora, o współudział pierwszorzędnych przedstawicieli. Tu niema ról małych ani drugorzędnych, każda partja wymaga znakomitej obsady pod względem wokalnym i aktorskim. Częściowe spełnienie tych trudnych zadań — w „Otellu“ może bardziej jak w innej operze — to jawne przyznawanie się do bezsilności, zadające ambicjom artystycznym bolesne rany...

Gdy więc chodzi o ocenę ostatniego wykonania tej opery, raczej postaciami zrodzonemi z rzetelnych usiłowań, niż kreacjami w całem tego słowa znaczeniu zajmować się musi krytyka. Do rzędu kreacyj jedynie zaliczyć by można Jagona — jako dzieło sztuki aktorskiej — znakomitego, dzięki pomysłowej grze p. Adama Okońskiego prawdziwie szekspirowskiego. Bardzo starannie i muzykalnie odśpiewała partję Desdemony p. Eugenia Towarnicka, a piękne głosy pp. Michała Wiklińskiego i Hermana Hornera znalazły w rolach Cassia i Lodowika szersze pole do popisu. Sztywniejszego, bardziej prowincjonalnego Otella trudno sobie wyobrazić: figura p. Ignacego Manna, jakby wyciosana z drzewa, posuwała się stosownie do wskazówek reżysera automatycznie, nie darząc nawet tym razem słuchaczów ową falą potężnego głosu, który zazwyczaj olśniewa audytorjum. Mimo rzetelnych starań p. Lehrera, nie zawsze stanęły zespoły wokalne i orkiestra — z powodów od nmiejętnej batuty niezależnych — na wysokości swego zadania. Aksjomat „In magnis rebus voluisse satis“ w sprawach odnoszących się do sztuki rzadko odgrywa rolę pocieszyciela...

Fr. Neuhauser.

LIST Z WIEDNIA.

Zakończenie sezonu muzycznego, było zarazem punktem jego kulminacyjnym*). Aby pokazać całemu światu, iż pomimo utraconej powagi politycznej i militarnej, Wiedeń na polu sztuki, a szczególniej muzyki, zajmuje jak dawniej stanowisko naczelne, zaaranżowano przy pomocy gminy miasta prawdziwe święto muzyczne, tak obfite, iż wysłuchać wszystkiego nie było rzeczą możliwą. Blisko dwadzieścia koncertów większych i prawie tyleż mniejszych, dziesięć przedstawień operowych, kilka klasycznych operetek (Strauss, Suppe

*) Mowa tu o ubiegłym sezonie, gdyż korespondencja spóźniła się.

i Millöcker) w ciągu 18 dni! Na każdy dzień wypadały dwa lub trzy koncerty: rano. popołudniu i wieczorem.

Z małemi wyjątkami udało się to przedsiębiorstwo całkowicie i dowiodło, że Wiedeń posiada istotnie niewyczerpane źródła twórcze i odtwórcze, któremi mógłby zasilić pod dostatkiem co najmniej te wszystkie państwa, od których zmuszony jest zasiłek aprowizacyjny przyjmować. Że jednak nie dałoby się mówić o wszystkiem, przeto zatrzymam się tylko przy kilku najważniejszych koncertach i przedstawieniach.

Pierwszy numer festiwalu „Cosi fan tutte“ Mozarta w Staatsoperze był niezaprzeczenie najświetniejszym. Ryszard Strauss nietylko dyrygował tem przedstawieniem, lecz je reżyserował. Filigranowe arcydzieło Mozarta olśniewało pięknem, czarowało anielską świeżością, tryskało humorem. Mówiono ogólnie, że tym razem znakomity dyrygent przeszedł sam siebie. W kilka dni później zbierał laury jako kompozytor, dzięki nadzwyczajnemu wykonaniu własnego poematu symfonicznego: „Tak rzekł Zarathustra“. Po Straussie przyszła kolej na Schönberga wraz z słynnemi jego „Gurrelieder“ i uwerturą „Peleas i Melisanda“, których wielkie powodzenie wzięli Schönbergowcy za ostateczny tryumf swego mistrza, zupełnie tego niepomni, iż nikt nigdy nie odmawiał uznania tym dwu rzeczom, gdy natomiast inne skrajnie zarysowane, tak samo przedtem jak i dzisiaj uznania tego nie zjednały sobie. Zresztą Schönberg zapiera się dziś dawniejszych swych utworów, więc powodzenie ich u publiczności jest protestem przeciw twórczości jego dzisiejszej.

Przedmiotem dalszych owacji byli następnie Weingartner i Schreker, pierwszy za mistrzowskie wykonanie II. Symfonji Brahmsa w koncercie filharmonicznym, drugi z powodu uroczystości pożegnania w koncercie chóru filharmonicznego, którego był twórcą i pierwszym dyrygentem. Schreker, powołany na dyrektora berlińskiej Akademji, pozostawia w Wiedniu ucznia swojego najbardziej utalentowanego Józefa Rosenstocka. Utwór jego większych rozmiarów, w tymże koncercie wykonano. Jestto koncert fortepianowy, rzecz potężna, bogata w inwencję melodyczną i w rytmikę nadzwyczaj urozmaiconą, podziwu godną. Młodym kompozytorem zainteresował się żywo świat muzyczny Wiednia, a Universal Edition wydaje jego utwory.

Opera ludowa wystawiła pod batutą Weingartnera cały szereg utworów klasycznych, w których nasza rodaczka p. Jadwiga Dębicka i jej małżonek Stermich zbierali, jak zwykle, laury zasłużone. Na niwie pedagogicznej przypadły one panom Mieczysławowi Horbowskiemu i Teodorowi Lierhammerowi, pierwszy miał sposobność ucieszyć się olbrzymim sukcesem, odniesionym w Wiedniu przez ucznia swego, słynnego tuż dziś tenorzystę Tina Patierę; drugi zaimponował publiczności nadzwyczaj zdolnym i muzykalnym pieśniarzem Dr. Peterką, którego pięknemu głosowi dał wykształcenie wysoce artystyczne. Zarówno publiczność jak i prasa przyjęła tę nową pierwszorzędną siłę entuzjastycznie.

Stagione włoskie w nadmienionej operze było epizodem bardzo interesującym. Wyróżniła się tu p. Zinetti niezrównana Carmen; po niej względy publiczności zdobył sobie właściciel niezwykłego głosu tenorowego p. Fleta do tego stopnia, iż go w Wiedniu zatrzymano. Ale największe wrażenie wywarł tu barytonista Sigismondo Saleschi (czy Polak?) znakomity Scarpia. Zarówno głosem jak i uzdolnieniem scenicznem przewyższył Bakłanowa*).

Juliusz Wolfsohn.

KONKURS
IM. KATARZYNY JACZYNOWSKIEJ.

Komitet zorganizowany ku uczczeniu pamięci Katarzyny Jaczynowskiej rozpisuje konkurs na napisanie koncertu fortepianowego z towarzyszeniem orkiestry w następujących warunkach:

---

*) Patrz Wiadomości.

§ 1. Uczestniczyć w konkursie mogą kompozytorowie wyłącznie Polacy bez ograniczenia wieku.

§ 2. Wyznacza się nagrody konkursowe:

I-a w wysokości 15.000 marek
II-a „ 10.000 marek.

§ 3. Nagrody powyższe nie mogą być podzielone.

§ 4. Nagrody powyższe mogą być udzielone jedynie autorom dzieł bezwzględnie wartościowych zarówno pod względem inwencji jak i techniki kompozytorskiej.

§ 5. W razie, gdyby żadne z dzieł na konkurs nadesłanych nie odpowiadało wymaganiom zastrzeżonym w § 4., termin konkursu ulega odroczeniu.

§ 6. Dzieła, nie zasługujące na nagrody I-ą lub II-gą, a jednak nie pozbawione wyższych zalet artystycznych zostaną wyróżnione wzmiankami zaszczytnemi.

§ 7. Dzieła nagrodzone lub wyróżnione wzmiankami zaszczytnemi pozostają nieograniczoną własnością kompozytorów, wszelako rękopisy tych dzieł, na konkurs nadesłane stają się własnością biblioteki Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie.

§ 8. Termin prekluzyjny dla składania prac konkursowych oznacza się na dzień 3. września (włącznie) 1921 r., jako pierwszą rocznicę śmierci ś. p. Katarzyny Jaczynowskiej.

§ 9. Utwory konkursowe winny być zaopatrzone w motto; do partytury dołączyć należy kopertę zaklejoną, zaopatrzoną w to samo motto, co i partytura, a zawierającą wewnątrz powtórzenie motta wraz z nazwiskiem i dokładnym adresem kompozytora. Uprasza się o możliwie wyraźne pismo partytury.

§ 10. Utwory konkursowe składać lub przesyłać należy do kancelarji Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie, Okólnik I.

§ 11. Prace nienagrodzone lub niewyróżnione wraz z nierozpieczętowanemi kopertami zwracane będą za okazaniem kwitu odbiorczego kancelarji lub kwitu pocztowego natychmiast po rozstrzygnięciu konkursu.

§ 12. Wyrok sądu konkursowego jest ostateczny i nieodwołalny.

Otwarcie kopert, zawierających nazwisko i adres kompozytora, nastąpi na najbliższem po rozstrzygnięciu konkursu, posiedzeniu sądu konkursowego. Ogłoszenie wyniku konkursu nastąpi w 6 tygodni po terminie prekluzyjnym nadsyłania prac konkursowych, t. j. w drugiej połowie października 1921 r.; wypłacanie zaś nagród natychmiast po ogłoszeniu wyniku konkursu.

§ 13. Sędziami konkursu będą pp.; Piotr Maszyński, Henryk Melcer, Emil Młynarski, Stanisław Niewiadomski, Roman Statkowski i Felicjan Szopski.

§ 14. W razie choroby lub innych poważnych przeszkód, uniemożliwiających udział w sądzie któremukolwiek z powyżej wymienionych członków, pozostali kooptują na jego miejsce innego członka.

§ 15. Wiadomości, dotyczące konkursu i jego wyniku, ogłoszone będą w „Gazecie Muzycznej“ we Lwowie i w organach prasy warszawskiej, lwowskiej, krakowskiej i poznańskiej.

§ 16. Warunki konkursu otrzymywać można w kancelarji Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie pomiędzy 11-ą rano a 1-ą po południu z wyjątkiem niedziel i świąt.

Komitet:

Adela Comte-Wilgocka, Halina Czarkowska-Przesmycka, Władysław Grabowski, Marta hr. Krasińska, Helena Łukaszewska, Wacław Męczkowski, Roman Statkowski.

Warszawa, dnia 6. listopada 1920.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Akademja muzyczna w Poznaniu otwarta w październiku pod dyrekcją Dr. Opieńskiego i Dr. Kamieńskiego cieszy się wielką frekwencją uczniów. Ponieważ powołano do niej wszystkie najwybitniejsze siły muzyczne Poznania, przeto musiała nastąpić likwidacja szkół muzycznych tamtejszych,

co dało początek tak bardzo licznemu napływowi adeptów sztuki. Wydział muzyki kościelnej znajduje się pod kierownictwem ks. dr. Gieburowskiego i Feliksa Nowowiejskiego, Wydział operowy w ręku p. Gabrjela Górskiego, a dyrekcję wydziału dramatycznego prowadzi p. Nuna Młodziejowska.

O muzyce polskiej znajdujemy w francuskiem czasopiśmie: „Le monde nouveau"artykuł pióra p. Carol Bérard, napisany zwięźle, lecz w sposób poważny, a wysoce dla nas sympatyczny. Autor zajmuje się zarówno dawną muzyką polską jak późniejszą i nowoczesną. Szopenowi poświęca oczywiście miejsca najwięcej, podobnie jak i Moniuszce. Przy końcu pod adresem Młodej Polski zwraca się z radą, aby zamiast do Niemców, zbliżała się więcej do Francji i jej mistrzów.

Dr. Alicja Simonówna autorka wysoce interesującego dzieła „*Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*" powróciła do Warszawy, miejsca swego rodzinnego, i tu prawdopodobnie osiądzie na stałe.

Karol Szymanowski wyjechał na dłuższy czas zagranicę, gdzie utwory jego wydawane stale przez Universal-Edition zyskują należyte uznanie i przyjęcie.

Ludomir Różycki nie powrócił dotąd do Warszawy, gdyż bawi ciągle jeszcze w Wielkopolsce, gdzie w wiejskiem zaciszu pracuje nad operą „Beatrix Cenci".

Stanisława Argasińska-Choynowska artystka opery lwowskiej i zaszczytnie znana pieśniarka daje obecnie szereg koncertów na Górnym Śląsku. Koncerty te mają na celu budzenie ducha w tej dzielnicy polskiej a towarzyszy im stale olbrzymie powodzenie. Dotychczas odbyło się 15 koncertów w najgłówniejszych miejscowościach terenu plebiscytowego a owacyjne przyjęcia, kwiaty, podziękowania, słowa i pisma podzięki i uznania są zewnętrznemi oznakami popularności, jaką artystka się cieszy. Z początkiem grudnia powraca p. Argasińska do Lwowa, gdzie nadal występować będzie w operze.

Józef Mann odniósł niedawno wielki sukces w „Tristanie i Isoldzie", wystudjowanej na nowo w operze berlińskiej.

Juljusz Wolfsohn odwiedzi wkrótce Kraków i Lwów, gdzie da się słyszeć z koncertami, poczem przybędzie do Warszawy na zaproszenie Filharmonji. Artysta cieszy się w Wiedniu wzrastającem powodzeniem jako wirtuoz a niemniejszem jako pedagog. W przyszłym roku wybiera się do Ameryki.

Zygmunt Zaleski jest to śpiewak włoski, goszczący obecnie na pierwszorzędnych scenach zagranicznych. W wywiadzie podanym przez „Musik. Curier", oświadcza artysta, iż jest z urodzenia Polakiem, a imię Saleschi przyjął we Włoszech, gdzie od kilku lat występował. Uczył się u Myszugi w Kijowie. Zaleski śpiewa barytonem a najlepszą jego partją ma być Scarpia w Tosce. „Musik. Curier" pomieścił niedawno portret artysty w tejże partji. W Wiedniu odniósł nią ogromny sukces.

W Monachjum wystawiono Schrekera operę „Spielwerk und Prinzessin" w nowem opracowaniu. Jestto obecnie jednoaktówka o skoncentrowanej akcji i scenach, wywołujących bardzo silne wrażenie; ale symbolika tychże zawsze dotąd pozostaje niejasną. Niesłychanie barwna, pełna wyrazu i silnie dramatyczna muzyka w melodji przypomina — kogożby jeżeli nie Pucciniego? Schreker w ogóle skłania się zarówno w scenerji jak i w Muzyce ku operze włoskiej. Powodzenie było wielkie, kompozytor stał się przedmiotem owacji.

„Sinobrody" nowa opera Rzezniczka, autora „Donny Diany", (przed laty zajmował w Warszawie stanowisko kapelmistrza), ukazała się na scenie berlińskiej Opery Państwowej. Za tekst posłużył Rzezniczkowi ten sam drama

Herberta Eulenberga, który niegdyś w tamtejszym Lessingteatrze niebywały wywołał skandal. Obecnie, przyjmuje się tę rzecz zupełnie inaczej: o skandalu mowy niema, chociaż do miłych scen nie należy z pewnością ani rozmowa Sinobrodego z pięcioma głowami swych pomordowanych żon, ani obrabowywanie trupa przez rzezimieszka-specjalistę. Krytyka przyznaje kompozytorowi i jego muzyce kulturę bardzo wysoką. Nie zdaje się jednak, aby rzecz miała mieć powodzenie trwałe.

„Noc weselna" tak należałoby zatytułować nową operę d'Alberta „Die Revolutionshochzeit", wystawioną w ubiegłym miesiącu w Berlinie w Charlottenburskiej operze. Utwór spotkał się z bardzo ostrą krytyką, która d'Alberta nazywa fabrykantem i zarzuca mu już nie tyle brak oryginalności, ile kompletny brak pomysłów, a nawet w tym wypadku i bardzo mało zajmującą instrumentację. Libretto bardzo pokrewne ze znaną operą Kienzla „Kuhreigen" ma być słabe.

Opera wiedeńska po wystawieniu Tryptyka Pucciniowskiego ma niebawem wystąpić z dziełem Korngolda „Martwe miasto", Bittnera „Die Kohlhaymerin" i Schrekera „Der Schatzgräber". Pozatem cała serja wznowień dawniejszych i nowszych utworów.

„Barykady". Taki tytuł nosi romans świeżo napisany na tle życia Wagnera. Autorem tegoż jest Zdenko v. Krafft. Krytyka niemiecka przyjmuje rzecz bardzo sceptycznie, słusznie twierdząc, iż utwory tego rodzaju, oparte głównie na znanych dokumentach historycznych jak listy, pamiętniki, monografie, z dodaniem tylko powieściowego sosu, nie mogą znaleźć czytelników tylko chyba wśród najmniej wybrednej publiczności. Znacznie lepszą książkę napisał tenże sam autor przed laty pod tytułem „Krzyżowa droga do Bayreuth" (Kreuzweg nach Bayreuth).

Prof. Szewczyk, słynny pedagog czeski, wyjeżdża do Ameryki. Powodem tego ma być uraza, jaką powziął do rządu wskutek zamianowania Ondrziczka kierownikiem klas skrzypcowych w konserwatorjum czeskiem w Pradze. Szewczyk zajmowałby w tym wypadku stanowisko profesora kursu koncertowego.

Klub muzyków. W Wiedniu z inicjatywy Juliusza Wolfsohna zawiązał się klub muzyków. Należą do niego wszyscy najwybitniejsi muzycy wiedeńscy: Strauss, Schreker, Schönberg, Schmid, Bittner, Sauer, Rosental. Grünfeld, Furtwängler, Stermich, Spörr, Schmedes, Piccaver, Duhan, Maks Kalbeck. Lafite, panie Dębicka i Löffler jako też wiele, wiele znakomitości ze wszystkich gałęzi sztuki muzycznej. Na propozycję Wolfsohna zaproszono na prezesa Ryszarda Straussa, który klubowi okazuje dużo sympatji i zainteresowania.

W Turynie przyszło niedawno do wielkich demonstracyj niemiecko-włoskich z okazji koncertów niemieckiej muzyki, które prowadził goszczący tam dyrygent prof. Wendel. W szczególności uwertura Wagnera do „Tannhäusera" wywołała nieopisany entuzjazm. Wendel wykonywał dzieła Beethovena i Brahmsa, Glucka. Schuberta i Mendelsohna, a nadewszystko Wagnera („Meistersingery", Idylla, Marsz żałobny z „Götterdämmerung"), ale obok tychże dawał słyszeć z pod swojej batuty także i utwory Rossiniego i Corellego, Berlioza i Czajkowskiego (Patetyczna).

Nowy hymn austryjacki nie udał się. Oto co pisze o nim „Musikalischer Kurier" w jednym z niedawnych numerów tegorocznych: „A więc leży przed nami świeżo wydany Hymn, i nie pozwala absolutnie zamykać nad sobą dyskusji poprzednio rozpoczętej, bo niejedno daje się o nim jeszcze powiedzieć. I tak, przedewszystkiem, że Karol Renner jest znacznie lepszym politykiem niż poetą. Jako socjalistyczny agitator okazał się też bez porównania większym znawcą mas, niż jako autor, bo jego twardych, bezdźwięcznych wierszy ogół nie przyjmie — popularność ich nie ustali się nigdy. Już prędzej może się przyjąć

muzyka Kienzla. Rozpoczyna się ona w najpiękniejszym stylu Regensburgerów. Słyszy się prawie stukanie kryglów piwa, co jak wiadomo z patrjotyzmem tłumów tak jest nierozłączne, jak reforma konstytucji z oddaniem majątku. Mała reminiscencja Schumanowskiej romantyki łączy się w dalszym ciągu z grzecznym ukłonem przed Trubadurem Verdiego i to właśnie w miejscu, gdzie jest mowa o Wiedniu, o jedynym... Aż wreszcie natrafiliśmy na kolej właściwą: dają się słyszeć wspomnienia starego, poczciwego hymnu Haydnowskiego, naturalnie odpowiednio do ducha czasu na nowo ufryzowanego rytmicznie. Z nową intonacją przychodzi nowa orjentacja, ale zawsze na tym samym podkładzie!... Słuchacze niezbyt surowo krytykujący nie dostrzegą, iż zamiana nietęgo wypadła; należy więc sądzić, że hymn na całej przestrzeni między Wiedniem a Grazem, dzięki licznym katarynkom stanie się popularnym, w przypuszczeniu rozumie się, że ich właściciele drogą kupna, nabędą prawa wykonania. Bo nam obywatelom socjalistycznej republiki nie będzie tak łatwo przychodzić do posiadania tej muzyki, jak to bywało dawniej, za nieboszczki Monarchji. Stary hymn austrjacki był własnością każdego obywatela; świeżo zaś ukazane opus firmy Renner-Kienzl związane zostało z pewnym rodzajem oddania majątku, gdyż Universal-Edition na samym czele kompozycji, tuż przy nazwisku Rennera, umieściło uwagę: „Prawo wykonania zastrzeżone". Człowiek zastanawia się nad tem i dziwi — ale też i pociesza tą świadomością, że na szczęście ten hymn ludowy nie należy do najniezbędniejszych artykułów życia codziennego".

W Medjolanie zbudowano olbrzymią arenę obliczoną na 20.000 osób, z zamiarem dawania oper dla najszerszej publiczności, rozumie się po cenach bardzo niskich.

Hellerau słynna miejscowość pod Dreznem, gdzie Jaques-Dalcroze przed wojną słynną swą szkołę założył, popada obecnie w konkurs. Potrzeba na to 6 miljonów mk., ażeby przedsiębiorstwo uratować. Postanowiono pomieścić tam fabrykę filmów.

Odjazd Pucciniego. Wiedeńskie pismo „Musikalischer Kurier" wydawane przez Maksa Grafa w rubryce „Disharmonisches" daje krótki opis ostatnich dni Pucciniego spędzonych we Wiedniu, w tych słowach:

„Publiczność wiedeńska, ta w roku 1914 nad Dunajem zainstalowana, przebyła nareszcie szczęśliwie pierwszy wielki wypadek międzynarodowy. Było pięknie, serdecznie i wzruszająco, jak za dawnych czasów Mascagniego, Carusa i Perosiego, tylko trochę głośniej, trochę mniej gładko a niestety znacznie, znacznie drożej. Maestro ujął Schalka w ramiona publicznie, z Leharem zjadł smaczną kolację, a o przedstawieniu „Tristana" — jednem z najmizerniejszych, jakie od lat dziesięciu dano — wyraził się z żywem uznaniem, boć przecież śpiewano je na cześć kompozytora Toski! I wszystko szło bardzo pięknie i spokojnie aż do rautu zapowiedzianego w foyer opery. Raut ten nie odbył się. Podobno dlatego że publiczność, ta właśnie, której można „zdolność płacenia" w wyższej przypisać mierze, nie mogła wymówić nieużywanego dotąd w codziennym wiedeńskim żargonie słowa „Rout". W ogóle, i z wymawianiem tytułów nowych oper szło bardzo ciężko „Roudine" otrzymywała akcenty na wszystkich trzech samogłoskach wedle upodobania. Suor Angelica, gdy już wyjaśniono kwestję, że nie jest ona identyczną ze znanym dzięki „Kunsthändlerom" Fra Angelico, ani nawet żadną jego kuzynką, jeszcze pozostała na punkcie owego „ng" bardzo wątpliwą. A już najgorzej było z owym Giani Schicchi, który niejednej waśni rodzinnej stał się powodem!...

Ale były to drobnostki wobec całego szeregu codziennych pościgów, jakie „muzykalny" Wiedeń urządzał, włażąc nieustannie w każdy kąt, gdzie Puccini chociażby na chwilę udać się

musiał, aby go podpatrzeć, podsłuchać, odfotografować z nienacka, podpis na karcie wyjednać, lub nawet kilka nut napisanych własnoręcznie W końcu, gdy Puccini odjechał, wszyscy o tem wiedzieli, że jest powód do ogólnego żalu; nie wiedząc natomiast o tem, że inni muzycy z Wiednia również w tym czasie powyjeżdżali!!... To ostatnie zdanie odnosi się do faktu, iż Wiedeń pozwolił Schrekerowi wyjechać, chociaż on „także opery komponuje“, jak autor artykuliku z goryczą w końcu dodaje.

Sto godzin z rzędu. W Ameryce (rozumie się tylko tam!) miało pewne muzykalne towarzystwo tak daleko pójść w swem zamiłowaniu do muzyki a jednocześnie i w rozrzutności kapitałami, iż wyznaczyło 50.000 dolarów temu pianiście, który potrafiłby grać 100 godzin z rzędu. Po ogłoszeniu tego osobliwego konkursu, wielu pianistów rzuciło się do treningu, aż w końcu niejaki Wattham doprowadził do 56 godzin. Pod koniec jednakże tego okresu nie widział już klawiszy, osób z otoczenia swego nie poznawał, i co chwila musiał chwytać za sole orzeźwiające, aż wreszcie zemdlał. O dalszym ciągu tych prób, „Münchener Nachrichten“, skąd tę wiadomość czerpiemy, wcale nie wspomina.

Sprostowanie. Od p. Józefa Wolińskiego, artysty opery w Warszawie otrzymaliśmy pismo, w którem zaznacza, że był uczniem p. Green-Skazowej i że dopiero na krótki czas przed wyjazdem do Warszawy pobierał lekcje u prof. A. Dianniego.

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

Śpiew:

Frankowska Zofia, ul. Akademicka l. 21.

Legade Anna, ul. Domagaliczów l. 2.

Od Wydawnictwa.

Wypadki ubiegłego lata znowu wpłynąć musiały ujemnie na wydawanie „Gazety Muzycznej“ i jej regularne dosyłanie wszystkim abonentom. Obecnie, można mieć nadzieję, iż przeszkody zostały usunięte na stałe, w następstwie czego „Gazeta Muzyczna“ pojawiać się będzie od 1. stycznia 1921 począwszy co miesiąc w pierwotnie zapowiadanej objętości 16 stronic druku. Za ostatni (piąty) kwartał roku 1920, otrzymają Czytelnicy wyjątkowo dwa zeszyty w łącznej objętości 48 stronic, numer niniejszy i następny poświęcony czci Beethovena w dniu 150. rocznicy jego urodzin dnia 17. grudnia.

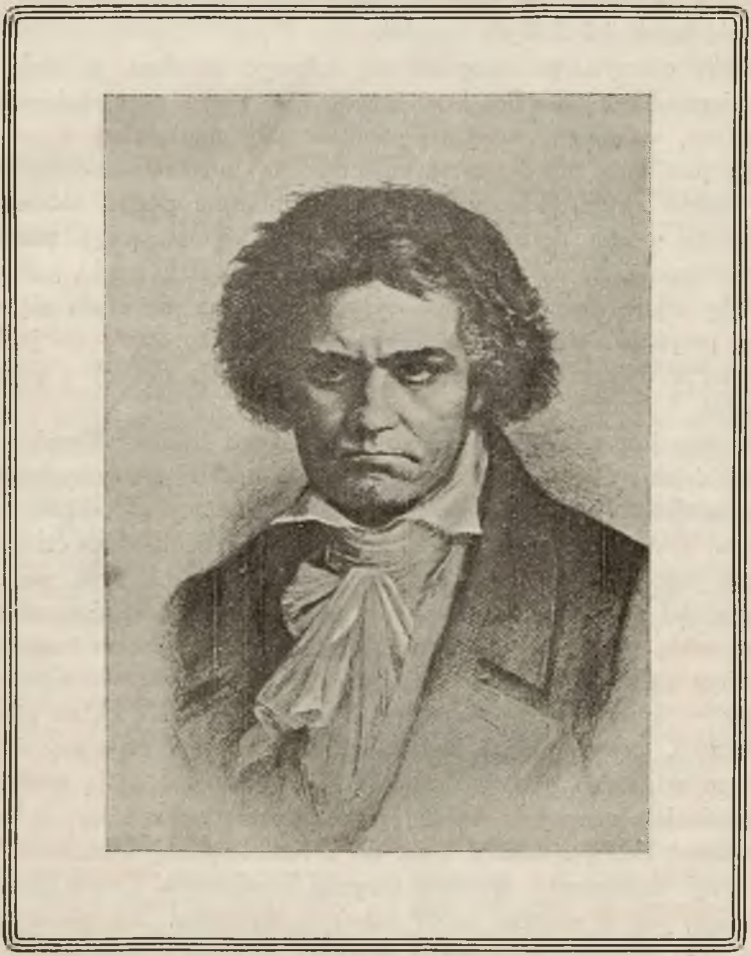
Niezwykłe trudności z jakiemi redakcja „Gazety Muzycznej“ walczy nieustannie, pozwalają jej odwołać się do względów całego ogółu muzykalnej publiczności i prosić jak najusilniej o życzliwość i poparcie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.

Rok II. Lwów-Warszawa — Grudzień 1920. **Nr. 26.**

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.



LUDWIK VAN BEETHOVEN
(* 16. grudnia 1770 r. — † 26. marca 1827 r.)

BEETHOVEN.

Fakt, że w połowie grudnia roku bieżącego upływa stopięćdziesiąt lat od chwili, kiedy Największy Muzyk przyszedł na świat, nie jest sam przez się niczem więcej, ponad dojście szeregu rocznic do pewnej cyfry, od której istnieją doskonalsze, znaczące na zegarze wieczności całkowite, upływające stulecia. Ważną natomiast i wiele mówiącą jest raczej okoliczność, że społeczeństwa uczuwają niepowstrzymane pragnienie, więcej nawet — konieczność absolutną niby jakiś nakaz duchowy, któremu nikt oprzeć się nie zdoła; i zgodnie składają wielkiemu Imieniu hołd, Geniuszowi i Człowiekowi najgłębszą cześć, biorąc do tego asumpt nietyle z samej daty dziejowej, ile z wypadków chwili i ze stanu ogólnego, w jakim oświecona część ludzkości dziś się znajduje.

W wieku olbrzymiego zmagania się dobrego ze złem, w wieku przewrotów, walk i nieprzeliczonych ofiar krwi i życia, w wieku przerażającego upadku wszelakiej kultury, szalonego rozpędu i gwałtów siły materjalnej a w rezultacie i niezmiernego poniżenia zasad moralnych, część ta ludzkości zwraca się jednomyślnie, ku wielkim swoim jednostkom, aby symbolicznie podać sobie dłoń i zaczerpnąć oddechu w atmosferze wspólnego ideału, wyrastającego ponad sprawy egzystencji materjalnej, ponad życiowe zabiegi, namiętności, troski, waśnie i wzburzenia. A gdyby tej jednomyślności nie było, gdyby ona nie miała się pojawić na jedną chwilę przynajmniej, to należałoby zwątpić całkowicie, że jakieś ideały wspólne istnieją, w imię których ludzkość może o jasnej, dobrej i pięknej przyszłości zamarzyć.

Beethoven jest własnością całego kulturalnego świata. Wysokie swe stanowisko zajmuje jako Genjusz i Człowiek. W nadludzkiej sile umysłu i wyobraźni twórczej tkwi wielkość Jego genjuszu; w granitowej mocy charakteru, we wzniosłości duszy, w dostojeństwie cierpienia, leży wielkość Beethovena-człowieka.

Dzieje Jego życia, to nie szereg wypadków: zwyczajnych walk i powodzeń, nie zbiór dat związanych z utworami, godnościami spływającemi na artystę i zmianą stanowisk, tytułów, i miejscowości działania. To wielka tragedja, w której lata dziecięce są równie chmurne jak górną jest młodość — mówiąc słowami naszego poety — a wiek męzki pełen jest klęski. Nie tej klęski, co niszczy egzystencję do szczętu, lecz tej, która będąc męką dla twórcy, staje się źródłem kastalskiem dla sztuki, która pastwiąc się nad ofiarą, zamiast sił ją pozbawić, podnieca nieustannie jej energję do mężnego oporu i zmusza „los uchwycić za paszczę".

Testament Heiligenstadski i list do „Nieśmiertelnej Ukochanej", to dwa największej wagi dokumenty życiowej tragedji Beethovena. Utrata słuchu, ten najokrutniejszy cios, jaki w muzyka mógł uderzyć, dyktował mu pierwsze z dwóch pism, drugie było wyrazem nieukojonej tęsknoty, jedynej wiernej towarzyszki wielkiego samotnika, nieopuszczającej Go do grobu.

Marzenia Jego nie ziściły się nigdy, głuchota oddzielała Go coraz bezlitośniej od wszelkiego zewnętrznego dźwięku, a jasne, ciepłe szczęście rodzinne nigdy nie zawitało w progi Jego domu. Ani śmierć wzywana w chwili zwątpienia, ani utęskniona Kochanka nie usłuchały wołania. Ale za to zrządzeniem wyższej

jakiejś Siły, fantazja Jego twórcza, niewyczerpana w swem bogactwie i niestrudzona w produktywności swojej, stała się wspaniałym gmachem, w którym osobiste szczęście Jego, zamknęło się całkowicie. W tym to gmachu jedynie mógł się urodzić „Hymn do radości", której w życiu realnem zaznał tak mało, i tu tylko mogło wielkie jego serce obejmować Miljony, dzieląc się z nimi miłością i szczęściem. A spełniło się to jednak jak wszystkie jego zamierzenia w dziedzinie sztuki, bo Miljony odczuwają dziś każdą myśl Jego i każdą intencję, żywiej może niż współcześni. I mimo lata płynące nieubłaganie, sztuka Jego zachowuje swą moc, a imię Jego swój blask.

Żył dla Prawdy, Dobra i Piękna. Z odwróconym też wzrokiem od ohydnych mętów przewalających się przez świat dzisiejszy uwielbiamy w Nim ten Trójzespół, i cześć mu składamy; chwytając tem samem za ogniwo, którem każdy naród, mimo umiłowanie własnej sztuki, z ogólną światową kulturą pragnie się łączyć.

St. Niewiadomski.

BEETHOVEN
W STOSUNKU DO MUZYKI POPRZEDNIEJ I PÓŹNIEJSZEJ.

Dzieje twórczości muzycznej dzielą historycy na epoki, którym najczęściej dają miana od nazwisk najwybitniejszych mistrzów danego okresu. Tak np. okres panowania muzyki niderlandzkiej (w. XV i XVI) bywa dzielony na epoki Dufaya, Okeghema, Josquina de Près, Willaerta i Orlanda di Lasso; w okresie hegemonji muzycznej Włochów epokom dają nazwiska tacy mistrzowie, jak Palestrina (szkoła rzymska), Gabriellowie (szkoła wenecka) lub Alessandro Scarlatti (szkoła neapolitańska); potem przychodzi okres klasyków niemieckich, w którym odróżniamy epoki: naprzód Bacha i Händla, później Haydna i Mozarta i wreszcie Beethovena.

Aż do tego czasu działo się tak, że każda nowa epoka wprowadzała nowy „styl", który stawał się niejako modą, usuwając w cień epokę poprzednią. Nawet taki Josquin de Près, który przyćmił swą sławą wszystkich kompozytorów poprzednich i spółczesnych, którego uwielbiał zarówno dwór papieski, jak i Marcin Luter, — nawet ów Josquin w epoce Palestryny i Orlanda był już całkowicie zapomniany. Podobnie i styl Bacha ustąpić musiał przed stylem Haydna i Mozarta, i był czas, gdy o „starym Bachu" niemal zupełnie zapomniano, a natomiast synowie jego, a zwłaszcza Filip Emanuel i Jan Krystjan, przedstawiciele ówczesnego „modernizmu", cieszyli się tak rozgłośną sławą, o jakiej wielki Jan Sebastjan nawet nie marzył.

Przyszedł wreszcie Beethoven i, objąwszy spadek po Haydnie i Mozarcie, którzy byli przedmiotem jego uwielbienia, nie został przecież ich epigonem, lecz, postępując dalej po wskazanej przez nich drodze rozwoju, stworzył styl własny i stał się ojcem nowej epoki.

Ale odtąd dzieje muzyki nie idą już dalej tym samym trybem. Jak Szecherezada zdołała uniknąć okrutnego losu swych poprzedniczek i utrwalić swe panowanie, opowiadając przez „tysiąc i jedną noc" swe powieści, przykuwające uwagę szacha, — tak i Beethoven wyłamał się z pod praw, ciążących nad twórczością muzyczną czasów poprzednich; bo oto 93 lat upłynęło już od jego śmierci, a muzyka jego nie ustąpiła jeszcze z tego dominującego stanowiska, jakie zajęła na początku XIX wieku.

Po Beethovenie przyszli tak zwani „Romantycy" — naprzód Weber i Schubert, potem Mendelssohn, Szopen i Schumann, których nazwiska stały się hasłem nowych dążeń; muzykologja odróżnia dalej kierunek neo-romantyczny,

na czele którego stawia Brelioza, Wagnera i (niesłusznie) Liszta*); wreszcie w najnowszych czasach twórczość muzyczna szuka znów odmiennych dróg i wypływają coraz to nowe nazwiska kompozytorów, kreowanych na koryfeuszów nowych kierunków. Ale stosunek ich do Beethovena nie jest już tego rodzaju, jak Beethovena do jego poprzedników.

Nie mamy żadnej podstawy do twierdzenia, że Beethoven przewyższał geniuszem Mozarta czy Haydna, Bacha czy Händla lub Palestrinę. Rzecz prosta, że musiał on pomnożyć przekazany przez epoki poprzednie dorobek muzyczny i stworzyć nowe wartości, jeżeli nie miał ugiąć się pod ciężarem imion swych poprzedników, lecz stanąć obok nich, jako nowy „klasyk“, jako najdoskonalszy wzór „nowej epoki“. I tego właśnie udało mu się dokazać.

W miarę, jak dzieła Beethovena przenikały do coraz to szerszych kół muzykalnych, wzrastało przekonanie, że są one najpotężniejszym wyrazem spółczesnego pojęcia muzyki, że nastała w muzyce nowa epoka — epoka „beethovenowska“. Kult dla Mozarta i Haydna nie został wskutek tego pogrzebany, a i wskrzeszony po półwiekowem zapomnieniu Jan Sebastjan Bach pozostanie chyba po wszystkie czasy jednym z największych „świętych“ w kościele muzyki. Wszelako, w zestawieniu z „nową muzyką“ Beethovena, wszystko poprzednie stało się „muzyką dawną“: to była „ars nova“, a tamto „ars antiqua“, zawsze jeszcze piękna lub czcigodna, ale już nie odpowiadająca całkowicie spółczesnemu odczuwaniu muzyki. Komponowanie w stylu Bacha lub Mozarta mogło uchodzić nadal jedynie, jako umyślne „archaizowanie“, jako „stylizacja“, podobnie jak strój rokokowy mógł być jeszcze uważany za piękny, ale dawał się użyć jedynie do przebrania się na bal kostjumowy.

Inaczej zupełnie przedstawia się stosunek do Beethovena jego następców. I oni postarali się o stworzenie nowych wartości muzycznych, a najwybitniejsi wśród nich znaleźli w sobie dosyć indywidualności i genjuszu, aby wytworzyć własny styl. Ale żadnego z nich nie można już było przeciwstawić Beethovenowi, jako „nowego klasyka“, a wszyscy razem nie zdołali dokazać tego, aby muzyka Beethovena stała się „muzyką dawną“, a styl jego „stylem archaicznym“. Przeciwnie — niejeden z tych „nowych stylów“ zdążył już zwiędnąć, niejeden rozgłośny utwór późniejszych czasów robi dziś wrażenie „przestarzałego“, podczas gdy cała prawie muzyka Beethovena imponuje nam jeszcze swą wielkością i świeżością, a niektóre dzieła z ostatniej fazy jego twórczości przedstawiają dotychczas głębie, trudniejsze dla wielu do przeniknięcia, niż utwory nowoczesne, uchodzące za najbardziej skomplikowane.

Przeciwstawiając spiżowej trwałości dzieł Beethovena względną kruchość muzyki późniejszej, nie myślimy oczywiście o całej tej muzyce, która wyrosła na podłożu wybujałego wirtuozostwa w XIX wieku, — o utworach skrzypcowych Paganiniego, Lipińskiego, Bériota, Vieuxtempsa i Wieniawskiego, lub fortepianowych Fielda, Henselta, Alkana, Thalberga, Liszta i Rubinsteina, — ci twórcy bowiem byli przedewszystkiem wirtuozami, a więc artystami, których działanie obliczone jest na krótką metę, na efekt natychmiastowy. Do kompozytorów-wirtuozów zaliczyć też można w pewnej mierze i Spohra, pomimo silnego wpływu, jaki wywarł na muzykę spółczesną swą ogromną twórczością, obejmującą 9 symfonji i niezliczoną ilość dzieł kameralnych, koncertów, oper i oratorjów. Cała ta produkcja dla nas prawie już nie istnieje.

Zwróćmy się jednak do takich nawskróś twórczych duchów, jakimi bez wątpienia byli Weber, Schubert i Mendelssohn. Jakież spustoszenia poczynił czas w ich dziełach, tak uwielbianych swojego czasu przez cały świat muzykalny!

Trzy uwertury Webera (do „Oberona“, „Euryanthy“ i „Wolnego Strzel-

---

*) Bravo! Nareszcie odważył się to ktoś napisać! (p. r.)

ca") pozostaną na zawsze świadectwem jego genjalności; ale jakże dalecy jesteśmy już od całej jego muzyki fortepianowej!

Schubert wzrusza nas dotychczas szczerością swego natchnienia w 2 grywanych symfonjach, kilku dziełach kameralnych i oczywiście w pieśni; form klasycznych nie mógł jednak nigdy całkowicie opanować, to też dziesięciu jego wielkich sonat, pomimo skarbów genjalnej inwencji, jakie zawierają, nikt już nie grywa.

Najwięcej może danych na „klasyka" posiadał Mendelssohn, który w „wielkich formach" wypowiadał się z całą swobodą. Jego oratorja, symfonje, sonaty, koncerty fortepianowe i dzieła kameralne budziły niegdyś podziw i zachwyt; dziś wszelako stały się dla nas po większej części muzyką przebrzmiałą. Z większych jego utworów jedynie Koncert skrzypcowy, Uwertura do „Snu nocy letniej" i fortepianowe „Variations serieuses" oparły się niszczącemu wpływowi czasu.

Twórczość Szopena musimy tu pozostawić na boku, gdyż stanowisko jego w dziejach muzyki jest zupełnie wyjątkowe. Jako twórca nowych harmonji, nowego stylu fortepianowego, nieznanego przedtem wysubtelnienia wyrazu muzycznego, wreszcie jako ojciec „kierunku narodowego", który w późniejszej muzyce tak znaczną odegrał rolę, posiada Szopen znaczenie epokowe. Ta okoliczność wszakże, że ograniczył się on niemal wyłącznie do szczupłego zakresu drobnych form fortepianowych, czyni go wprawdzie tem bardziej fenomenalnym, ale zarazem usuwa wszelką możność porównania jego twórczości z tytaniczną i wszechstronną działalnością kompozytorską Beethovena.

Podobne stanowisko zajmuje też Schumann, pomimo swych czterech symfonji, szeregu utworów kameralnych, kilku dzieł wokalnych większych rozmiarów i opery „Genowefa". Jego prawdziwie romantyczna fantazja i śmiałość w kroczeniu nowemi drogami, zdala od utartych szablonów, wywarła niewątpliwie wielki wpływ na całą późniejszą muzykę. Prawdziwym mistrzem jest jednak Schumann w minjaturze muzycznej: w fantazyjnych utworach fortepianowych i w pieśni.

Pominąć też musimy całą twórczość operową XIX wieku, po pierwsze dlatego, że z twórczością Beethovena w żadnym prawie nie pozostaje związku, po drugie zaś dlatego, że opera, jako utwór heterogeniczny, wogóle znacznie mniejszą od innych rodzajów muzyki wykazuje trwałość.

Pewne pokrewieństwo z operą posiada muzyka programowa, czyli t. zw. „poemat symfoniczny", którego wynalazek przypisywany bywa Lisztowi. Oczywiście Liszt mógł „wynaleźć" tylko nazwę, gdyż programowość w muzyce znana była już dawniej, nawet przed Berliozem (Kuhnau w XVII, Jannequin w XVI wieku). Załączając programy literackie do swych „wielkich poematów symfonicznych" Liszt robił „z ułomności cnotę", chciał bowiem pokryć zasadą programu swą nieudolność w opanowaniu większych form muzycznych. O nim samym, w zestawieniu z poprzednio wymienionymi wielkimi twórcami, a zwłaszcza z Beethovenem, nie można tu pisać, gdyż miejsce jego w historji muzyki jest pomiędzy wielkimi wirtuozami.

Co do poematu symfonicznego, to forma ta, tak chętnie do niedawna uprawiana przez niektórych kompozytorów, zdaje się obecnie wychodzić już z mody: wnioskować to można choćby z tego, że autorowie wzdragają się już wkładać słuchaczom w rękę szczegółowy program literacki, utrzymując, że kompozycja powinna się tłumaczyć sama przez się. Utrudnia to ogromnie zrozumienie intencji autora i jest oczywiście przeciwne samej zasadzie muzyki programowej, która ma być zastosowana do pewnej treści ideowej, — tej zaś sama muzyka w przybliżeniu nawet „opowiedzieć" nie jest w stanie.

O trwałości muzyki najnowszej nie można jeszcze przesądzać. Z całego okresu po-beethovenowskiego jeden tylko może kompozytor poszedł śladami Beethovena i potrafił połączyć do

skonałość formy z treścią ważką i posiadającą wszelkie cechy trwałości. Tym kompozytorem jest Brahms, którego wszystkie 4 symfonje, dzieła kameralne, koncerty i „Requiem" znaczną już próbę czasu wytrzymały i bodaj że nadal wytrzymają. Kompozycje Brahmsa nie wpadają łatwo w ucho za pierwszem usłyszeniem, nie olśniewają blaskiem instrumentacji, którym wielu kompozytorów nowoczesnych pokrywa brak treści muzycznej; ale za to — podobnie jak dzieła Beethovena — stają się tem bliższe i cenniejsze, im lepiej się je poznaje.

Przypuszczać można, że Brahms zaliczony zostanie z czasem do „klasyków", aczkolwiek nie dał początku nowej epoce, któraby była zarazem końcem epoki Beethovena.

Możemy tedy powiedzieć, że dotychczas trwa jeszcze epoka Beethovena.

Fr. Brzeziński.

Dr. JÓZEF REISS *).

DWA ARCYDZIEŁA: IX SYMFONJA I MISSA SOLEMNIS.

Jedenaście lat minęło od ukończenia siódmej i ósmej symfonji, gdy Beethoven zabrał się do kompozycji nowej symfonji, którą ukończył w roku 1824. Zewnętrznie różni się dziewiąta symfonja od poprzednich tem, że prócz zwykłych tradycyjnych czterech części ma jeszcze finał wokalny na chór i głosy solowe z orkiestrą do słów Szylera „An die Freude". Ale odrębność IX symfonji tkwi głównie w nowych pierwiastkach, znamionujących ostatni okres twórczości Beethovena, będących zarazem zapowiedzią przełomu w rozwoju muzyki nowoczesnej.

Formalnie przedstawia się IX symfonja w sposób następujący: Część pierwsza, allegro $^2/_4$, d-moll rozpoczynają puste ponure kwinty jakby niepewne drgania, na tle których odzywają się urywane motywy. Z tego chaotycznego mroku wyłania się unisonowy tytaniczny temat pełnej orkiestry. Kontrastem tegoż jest drugi temat w b-dur pełen kojącego spokoju. Na tym materjale tematycznym snuje Beethoven wizje tragicznej walki, obrazy tęsknot, zwątpień i rozpaczy, to znowu obrazy kojącej nadziei. Nastrój grozy wionie z ostatnich taktów allegra, gdzie w chromatycznych postępach opadającego basu wije się nieustannie motyw: d, cis, c, h, b, a, h, cis, d.

Najwyższym wykładnikiem Beethovenowskiego demonizmu jest scherzo, molto vivace, również w d-moll, oparte na rytmicznym motywie bębnów. Motyw ten prowadzą inne głosy początkowo jako fugato w zawrotnem tempie wśród jaskrawych barw orkiestralnych i częstych zmian rytmicznych (rytmy na trzy i na cztery). W przeciwieństwie do ponurego tonu głównego scherza posiada trio utrzymane w takcie alla breve sielankowy wdzięk, zaś w melodji potrąca o nutę słowiańską.

Trzecia część symfonji, to spiewne adagio o szlachetnej kantylenie, mistyczna kontemplacja, jedno z najgłębszych natchnień Beethovenowskich. Po tej modlitwie następuje niemniej uczuciowa część, tkliwe i miękkie Andante moderato pełne tęsknoty i tłumionych łez, po czem wraca adagio, lecz wyposażone bogatemi arabeskami i użyte jako temat warjacyj. Zaledwie przebrzmiała ostatnia nuta adagia w nieuchwytnem pianissimo, gdy nagle odzywa się w potężnem fortissimo jaskrawy dyssonans opóźnienia na akordzie sekstowym. Jest to hasło finału: presto.

Finał wprowadza nas w inną sferę, muzyka wykracza poza ramy swe czysto instrumentalne a przybiera charakter dramatyczny dając w cyklu scen rozwój psychologiczny akcji spojonej z recytatywem instrumentalnym. Recytatyw ten pozbawiony wprawdzie słów posiada jednakowoż taką siłę wyrazu, że jego treść sama jasno się tłómaczy. Po pierwszych taktach presta, które brzmią jakby potężny krzyk bolu, odzy-

*) Streszczenie dwóch ustępów z monografji „Beethoven", dokonane przez redakcję za pozwoleniem autora.

wają się kontrabasy z recytatywem a potem kolejno zjawiają się reminiscencje poprzednich części, jakby przelotne wspomnienia przeżytych chwil, a więc najpierw motyw głównego allegra jako wyraz tragicznej walki, po nim znowu recytatyw, następnie rytmy scherza jako powrót oszołomienia, w którego wirze człowiek szuka ucieczki od cierpień życia. Ponowny recytatyw odwraca myśl w inną stronę: motyw adagia jest symbolem rozmodlonej duszy. Wszelako i nie tutaj jeszcze kres i cel dążeń. Po recytatywie bowiem odzywa się już motto finału, a gdy po raz piąty i ostatni przebrzmiały tony recytatywa, zjawia się ostatecznie melodja „hymnu do radości", stanowiącego tematyczną treść finału: wprowadzają ją najpierw kontrabasy unisono, poczem w nieustannej gradacji i wśród coraz to bogatszych splotów kontrapunktycznych nabrzmiewa ten temat do imponującej siły. Lecz radosny ton, przenikający melodję hymnu nie może jeszcze wszechwładnie opanować nastroju całości: nagle, załamują się pogodne rytmy i znowu przedziera się przeraźliwy krzyk dysonansowy mącący radość; jest to najjaskrawszy dyssonans, jakiego Beethoven użył kiedykolwiek, by tylko znaleźć odpowiedni środek do charakterystyki wyrazu: na sekstowym akordzie toniki umieszcza bowiem akord zmniejszony septymowy tak, że równocześnie brzmią wszystkie tony skali d-moll.

Dopiero po tym ostatnim wysiłku tragicznej rozpaczy rozlega się niespodziewanie ludzki głos, jakby wyzwolenie z długiego przykrego snu; sam baryton bez wszelkiego akompaniamentu spiewa w formie recytatywu następujące słowa: „Przyjaciele, nie takie tony, lecz zanućmy pieśń milszą i radośniejszą!" Są to własne słowa Beethovena, który długo mozolił się nad tem, w jaki sposób wprowadzićby po finale instrumentalnym chór głosów ludzkich. Po tym recytatywie następuje więc ostatecznie finał wokalny do znanych słów ody Szylera: „Freude, schöner Götterfunken" etc.

Część tę zaczyna najpierw głos basowy, poczem przyłączają się głosy chóru, jest to sa sama melodja, którą poprzednio zaintonowały kontrabasy po ostatnim recytatywie instrumentalnym: melodja pełna prostoty, niemal ludowa, nie bez cienia trywialności! Kontrastem tej „patryjarchalnej" melodji, jak ją trafnie nazwał Gwido Adler, jest dramatyczna melodja do słów „Seid umschlungen Millionen".

Oda składa się z kilku ogniw, po głównej melodji hymnu rozlegają się marsowe rytmy jako apoteoza bohatera; przy słowach „Ihr stürzt nieder Millionen?" przybiera muzyka wyraz religijnego namaszczenia, adagio divoto, poczem następuje kontrapunktyczna kombinacja obydwu zasadniczych tematów „patryjarchalnego" i „dramatycznego", prowadzona jako fuga podwójna (allegro energico). Jednym z najoryginalniejszych ustępów jest solowy kwartet wokalny poco adagio, w którym Beethoven nie liczy się zupełnie z technicznemi warunkami głosu ludzkiego i traktuje go na sposób instrumentalny. Radosne prestissimo z tematem hymnu w diminucji kończy symfonję.

IX symfonja posługuje się potężnym aparatem orkiestralnym, wszelako zawsze stosuje Beethoven środki do muzycznego wyrazu i szafuje nimi z niezwykłą ekonomją. Instrumentację IX symfonji poddał R. Wagner nieznacznym retuszom, o czem mówi w piśmie „Zum Vortrage der IX Symphonie" (IX tom pism str. 282).

Pod względem idei poetyckiej jest IX symfonja ostatnim ogniwem w cyklu Beethovenowskich symfonij, których przewodnią ideą jest wzlot poprzez mroki walk i cierpień ku świetlanej krainie radości. Swój testament Heiligenstadski kończył Beethoven słowami: „Boże, daj mi bodaj jeden dzień niezmąconej radości!" Pragnął jej w chwili najgłębszego przygnębienia i tęsknił za nią przez całe życie, on, ten wielki samotnik, skazany na tragiczną walkę z losem. A jednak nie szło tu o radość osobistą: twórczość Bee-

thovena owiana jest tchnieniem najwyższego idealizmu. Hymn do radości zamykający IX symfonję, to bezpośredni wyraz tego idealizmu: radość Beethovena to radość miljonów, które oplata węzeł wszechmiłości.

*

W bezpośredniem sąsiedztwie z IX symfonją znajduje się drugie monumentalne dzieło Beethovena: Missa solemnis op. 123. Msza ta (d-dur) owoc pracy kilkoletniej ukończona została w roku 1823. Beethoven cenił ją najwyżej ze wszystkich swych kompozycyj, w zaproszeniu do subskrypcji, skierowanem do panujących dworów europejskich nazywa ją „oeuvre le plus accompli". We formie nie liczy się ta msza z wymaganiami liturgji kościelnej i przekracza znacznie rozmiary zwykłej mszy. Jest to właściwie potężne oratorjum i zazwyczaj w tej też formie wykonywa się je na estradzie koncertowej. Zewnętrznie możnaby je porównać jedynie ze mszą h-moll J. S. Bacha. Pod względem techniki i wyrazu zawiera ona wszystkie cechy stylu Beethovenowskiego z ostatniej epoki.

Podobnie jak IX symfonja, posługuje się i msza potężnym aparatem środków muzycznych: cztery głosy solowe i chór, orkiestra z organami — oto zasadnicza paleta barw; wszelako nie zawsze używa ich Beethoven równocześnie, zależnie od treści tekstu stopniuje skalę środków, to ją rozszerza lub ścieśnia do najmniejszych wymiarów. I tak w radosnem „Gloria" rozbrzmiewa potężnem fortissimo prócz organów cała orkiestra, wzmocniona kontrafagotem i puzonami, podczas gdy misterjum Bożego narodzenia malują same tenory, zawodząc jakby recytatyw gregorjański na tle wioli, wiolonczeli i kontrabasów.

Lecz właściwym środkiem wyrazu jest w „Missa solemnis" nietyle orkiestra, ile raczej partje wokalne, a więc chór i głosy solowe, Beethoven nawiązuje bowiem styl mszy do zasad Palestryny i Gabrielego a oddala się od typu Haydna i Mozarta. U Beethovena jest ona tylko tłem dla partji wokalnej, śpiew unika zamkniętych form okresowych i wyzwoliwszy się z pod schematu krępującego swobodny bieg myśli muzycznej posługuje się deklamacyjnym stylem naginającym się do każdego słowa tekstu i jego treści uczuciowej; całość ma charakter dramatyczny, złożona jakby ze scen o różnorodnej skali nastrojowej od ukojonej modlitwy do wstrząśnień przejmującej grozy. Łącznikiem tych scen dramatycznych jest technika tematyczna nadająca motywom coraz to inną postać, zależnie od wibracji uczuciowego nastroju. W miejsce akordowo-harmonicznej struktury, znamionującej epokę klasyczną (Haydn, Mozart) występuje we mszy Beethovena bogata polifonja; figuracja i ornamentyka znikają jako zewnętrzny szczegół a stają się tylko czynnikiem charakterystycznym jako wyraz poetyckiej idei.

Nieliczne są ustępy mszy, w których orkiestra ma samodzielną rolę, gdy n. p. w Agnus Dei przybiera charakter dramatyczny i głosami wojennej fanfary maluje obraz walki, by uzasadnić znaczenie słów liturgicznych „Dona nobis pacem!"

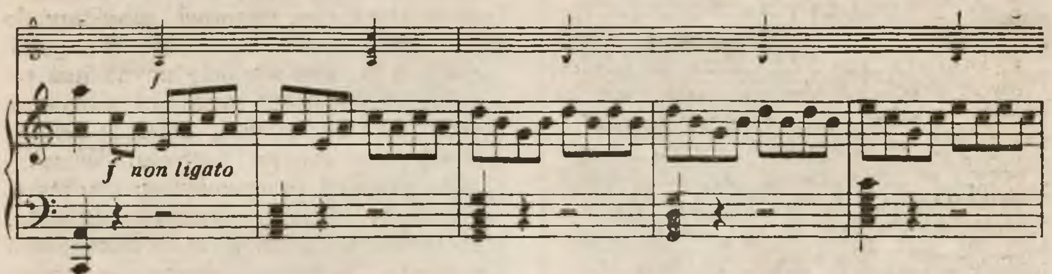
Zgodnie z tradycją, końcowe ustępy „Gloria" i „Credo" zamknięte są fugą, przyczem puzony idą colla parte ze śpiewem tak, jak to było w dawniejszych mszach. W układzie zewnętrznym nie wprowadza Beethoven wogóle żadnych zmian i zachowuje prawidłowy porządek ustępów mszalnych. Jedynie w tekście zmienia nieraz szczegóły, dodając n. p. w „Gloria" przy słowach: „Miserere nobis" samowolny wykrzyknik Ah! Jest to charakterystyczny przykład jego subjektywnego stosunku do liturgicznego tekstu.

DR. JÓZEF REISS.

SONATA KREUTZEROWSKA
OP. 47. A-dur.

Jeśli o tonacji sonaty decyduje pierwsze ogniwo sonatowe tj. Allegro, to sonata Kreutzerowska winna mieć

tytuł nie sonaty A-dur, lecz A-moll, gdyż to jest właściwa tonacja jej Allegra. W rzędzie skrzypcowych sonat Beethovena jest ona zatem drugą sonatą, utrzymaną w tonacji A-moll obok sonaty op. 23. Przez zaakcentowanie tego szczegółu uwydatni się silniej pokrewieństwo stylu między obydwiema sonatami; nie ulega bowiem wątpliwości, że sonata A-moll op. 23. jest jakby szkicem Kreutzerowskiej i posiada kilka wspólnych z nią analogji. Dość wskazać na reminiscencje motywów z finału op. 23. a z Kreutzerowskiej (łącznik ekspozycji) i jednakie traktowanie fortepianu i skrzypiec (w akordach):



nadto na występujące i tu i tam nagłe Adagio wśród zawrotnego wiru szybkiego tempa; a nadewszystko, co je ze sobą łączy, to ów namiętny ton Presta, dobywający się zwłaszcza w Kreutzerowskiej z żywiołową siłą. Lecz to, co zlekka tylko, niemal szkicowo zaznacza Beethoven w sonacie op. 23., to rozprowadza szeroko w sonacie op. 47. Główna różnica między niemi tkwi we wirtuozowskim charakterze sonaty Kreutzerowskiej. Wszakże pisał ją Beethoven z myślą o wirtuozach: przeznaczył ją bowiem dla skrzypka Bridgetowera, mulata, koncertującego wówczas (1803 r.) we Wiedniu i grał ją z nim na koncercie w Augarten 24. maja, a później po nieporozumieniach z nim, poświęcił sławnemu Kreutzerowi Rudolfowi, również występującemu na estradzie koncertowej, kompozytorowi nieprześcignionych dotąd 40. Etud skrzypcowych. Jej wirtuozowski charakter podkreślił sam Beethoven, uważając ją jakby za koncert: dowodzi tego tytuł, zachowany w rękopisie: „*Sonata scritta in un stilo molto concertante quasi come d' un concerto*".

Ten koncertowy charakter sonaty Kreutzerowskiej sprawił, że stała się ona ulubioną kompozycją dla popisu wirtuozów i osiągnęła wysoki stopień popularności wśród ogółu dyletantów, którzy nie mogąc sprostać jej trudnościom technicznym, trzymają się od niej zdala i otaczają ją jakby kultem tajemniczości. Najbardziej jednak do spotęgowania tego wyjątkowego stanowiska, jakie zajęła Kreutzerowska wśród innych sonat skrzypcowych, przyczyniła się niewątpliwie książka Tołstoja, która uczyniła z tej sonaty niemal sensacyjne zjawisko.

Oto najpierw słów kilka o tem, jaki jest związek między dziełem Beethovenowskiem a książką Tołstoja: Tajemniczą i demonicznie żywiołową siłę muzyki Beethovenowskiej wyzyskał Tołstoj dla celów swojej doktryny, której przewodnią myślą jest: negacja małżeństwa. Pogląd Tołstoja na małżeństwo przechodził różne stopnie ewolucji od sceptycyzmu aż do zupełnej negacji; „Sonata Kreutzerowska" jest wykładnikiem tego poglądu; zaś jego illustracją są losy bohatera Pozdnyszewa, który w szale zazdrości zabija swą żonę za jej stosunek ze skrzypkiem Truhaczewskim. Jak się to stało, że on, człowiek spokojny, niezdolny do zbrodni, przecież ją popełnił, na to daje odpowiedź — muzyka, jej fatalistyczna siła działania, jej tajemnicza potęga, która nas wprawia w stan hypnozy, bezwładności, bezwoli. Ona, wywołując — zdaniem Tołstoja — wymianę najbardziej wyrafinowanych uczuć zmysłowych,

przykuła do siebie czy też rzuciła w ramiona dwoje istot (żona Pozdnyszewa i Truhaczewski), ona początkowo uśpiła w Pozdnyszewie wszelką zazdrość, budząc w nim stany nowych, szlachetniejszych i głębszych uczuć, wobec których „zazdrość wydała mu się tak marna, że i myśleć o niej nie mógł“. I w tem tkwi owo „straszne działanie“ muzyki — jak mówi Tołstoj. A w szczególności „straszna“ jest dla niego sonata Kreutzerowska, zwłaszcza w swojej pierwszej części, w Presto. Dalsze części uważa Tołstoj za słabsze: Andante drugiej części, tj. temat warjacji uważa za „mniej wybitne“, warjacje są dla niego „nudne“, a finał „zupełnie słaby“. Czy tak jest, rozważymy to; przedtem jednak sprostować należy jedną nieścisłość Tołstoja, gdy mówi o samym początku:

„Rozpoczęli tymsamym akordem, ona na fortepianie, on na skrzypcach“ — wiadomo bowiem, że skrzypce zaczynają same w sposób rapsodyczny, a po ich wstępnej czterotaktowej frazie powtarza ją fortepian, lecz ze zmianą modulacyjną.

Najtrafniejszy jest sąd Tołstoja o głównym ustępie sonaty t. j. o jej *Presto*, poprzedzonem wstępnem *Adagio sostenuto*. Podobne wstępy wprowadza Beethoven nie zbyt często do sonat; w skrzypcowych sonatach jest to jedyny wypadek, natomiast występują one w sonatach fortepianowych (w „patetycznej“ op. 13., w C-moll op. 111.). Samo Presto istotnie dyszy namiętnością i budzi chwilami ów nastrój grozy i przerażenia, który upatruje w niem i odczuwa Tołstoj. Kontrasty tematyczne niezmiernie jaskrawe; temat główny i temat łącznika, pełne niepokoju, o rytmice zapierającej oddech, zaś drugi temat, naprawdę „śpiewny“ (jak go trafnie określają Niemcy jako „Gesangsthema“), na uroczystych akordach zbudowany, podczas gdy trzeci temat (stale u Beethovena we wielkich sonatach występujący jako temat kodalny) w charakterze nastrojowym zbliża się do pierwszego tematu. To ekspozycja. Druga część Presta, przetworzenie operuje głównie materjałem tematycznym kody, poczem po pozornej repryzie w D-moll, wprowadza zupełnie prawidłowo powrót dwóch pierwszych tematów z łącznikiem i kodą, bogaciej uposażoną, aniżeli w ekspozycji i brawurowo zabarwioną.

Drugi ustęp, *Andante con variazioni*. Sam temat, pełen prostoty i polotu poetyckiego, stanowi silny kontrast wobec poprzedniego Presta; następujące po nim warjacje są wykładnikiem najdoskonalszej techniki konstrukcyjnej, jaka znamionuje zawsze czyto warjacje, czy sonaty Beethovenowskie: zasada gradacji przeprowadzona tu jest w sposób idealny. Druga warjacja staccatowa, wybitnie wirtuozowska jest ulubionym popisem skrzypków. Na miejsce ornamentu wprowadza trzecia warjacja pierwiastek charakterystyczny i w uczuciowej treści staje obok najgłębszych natchnień Beethovenowskich Adagiów. Ostatnia warjacja najdłuższa jest w swoim przepychu ornamentalnym jakby dopełnieniem równie błyskotliwego finału sonaty „Waldsteinowskiej“ op. 53. z tą różnicą jednak, że tutaj jest nastrój głębszy, a zarazem tutaj występują improwizatorskie cechy stylu Beethovenowskiego. Sąd Tołstoja, jakoby cała druga część była „mniej wybitna i nudna“ jest najzupełniej chybiony.

Natomiast możnaby się pogodzić poniekąd ze zdaniem jego, jakoby finał był „słaby“, ale tylko pod jednym warunkiem: jest on słabszy w stosunku do poprzednich ustępów sonaty, słabszy pod względem siły wrażenia, jakie wywiera. Sam dla siebie jest równie doskonały, jak dwa poprzednie ogniwa, lecz łączność jego z niemi nie jest dość organiczna, jest istotnie luźna. Stwierdza to zresztą fakt, znany nam z biografji Beethovena: finał sonaty Kreutzerowskiej przeznaczony był pierwotnie dla sonaty A-dur (op. 30. Nr. 1.) a dopiero później wcielił go Beethoven do sonaty op. 47. niezawodnie dla jego wirtuozowskiego charakteru. Że jednak ucierpiała na tem jednolitość budowy, to nie ulega wątpliwo-

ści; wskutek tego jednolitością nastroju i głębią koncepcji góruje nad sonatą Kreutzerowską jedna ze sonat wcześniejszych t. j. sonata C-moll (op. 30. Nr. 2.), istotnie jakby ulana ze spiżu.

ŻYCIE I DZIEŁA LUDWIKA BEETHOVENA.

Ludwik van Beethoven pochodził z mieszczańskiej rodziny osiedlonej niegdyś w Antwerpji. Dziad jego również Ludwik przybył w roku 1733 do Bonn i otrzymawszy posadę kapelmistrza na dworze elektora kolońskiego w Bonn arcybiskupa Augusta-Klemensa, zamieszkał tu na stałe; syn zaś jego Jan już w Bonn urodzony, na tymże samym dworze zajął posadę nadwornego muzyka w r. 1764 i ożenił się z Marją Magdaleną z domu Keverich. W połowie grudnia roku 1770 urodził się im syn, którego ochrzczono dnia 17 grudnia, skąd też powstała i data urodzin Wielkiego Muzyka.

Muzykalność odziedziczona po dziadku i ojcu, objawiła się u małego Beethovena bardzo wcześnie. Nasunęło to ojcu myśl wyciągnięcia z tego korzyści na wzór świetnej dziecięcej Mozarta. Ale mimo wyraźnych i niepospolitych zdolności, to dziecko żadnych „cudownych“ właściwości nie objawiało, próby zaś występów publicznych zawiodły. Lepsze natomiast owoce wydała nauka skierowana ku skromniejszym celom praktycznym. Początkowo prowadzona przez ojca, człowieka lekkomyślnego i nałogowego, dostała się następnie w ręce poważniejszych pedagogów jak van Eeden i Neefe; za nauczycieli jednak, i ludzi takich jak Pfeiffer, Rovantini, Koch i Zeese uważać można, gdyż chwilowo udzielali mu również wskazówek co do gry na klawikordzie, skrzypcach i organach. Ogółem wziąwszy, nauka ta początkowa była autodydaktyczna podobnie jak u Haydna. Nie inaczej działo się i z wykształceniem poza muzyką. Po przejściu szkoły przygotowawczej do gimnazjum, mały Beethoven korzystał ze stosunków z ludźmi światłymi, później zaś czytywał dużo i z zapałem, co mu braki podstawowego wykształcenia zastąpiło. Stosunki nadmienione (zwłaszcza z rodziną p. Eleonory Breuning), miały wielkie moralne znaczenie dla chłopca, stworzyły mu bowiem atmosferę cieplejszą i jaśniejszą niż domowa, głównie z powodu nałogu ojca bardzo przykra. Tylko dzielna, już od dziecięcych lat pełna charakteru i prawości natura, mogła się oprzeć tym wpływom ujemnym. Zamiłowanie do sztuki i konieczność oddawania się pracy dokonały reszty i sprawiły, że rozwój duchowy chłopca poszedł w prostym kierunku, nie zostawiając na nim żadnego innego śladu, prócz poważnego, skupionego w sobie usposobienia i pewnej skłonności do mizantropji. Ale w 12-tym już roku życia rozpoczął zawód muzyka jako zastępca organisty, później jako akompaniator, uprawiał tedy muzykę praktycznie, zdobywając sobie rozgłos muzyka wysoce uzdolnionego, do czego przyczyniły się niemniej i pierwsze fortepianowe sonaty w r. 1783 wydrukowane a poświęcone arcybiskupowi, i w tymże czasie ogłoszony przez Neefego artykuł, mianujący Beethovena drugim Mozartem. Dzięki poparciu hr. Waldsteina, wielkiego sztuki miłośnika, młodzieniec udał się do Wiednia w celu pobierania nauki u Mozarta; śmierć matki jednakże przeszkodziła temu, powołując go z powrotem do Bonn, skąd dopiero w roku 1792 mógł się znowu do Wiednia wybrać, tym razem już ze stałą subwencją księcia. Przedstawiony Haydnowi podczas chwilowego tegoż pobytu w Bonn, przybywszy do Wiednia, młodzieniec do niego zwrócił się z prośbą o naukę*). Nauka ta nie trwała długo, bo w roku 1794 przeszedł Beethoven do Albrechtsbergera i Salierego.

Pobyt w Wiedniu, w którym Beethoven stale już zamieszkał, ułożył się dlań pomyślnie. Arystokratyczne domy wiedeńskie książąt Lichnowskich, hr. Kińskich, hr. Erdödich, hr. Brunswików

*) O studjach Beethovena patrz niżej.

i innych powodowane szczerem uwielbieniem dla sztuki i dla niepospolitego talentu młodzieńca, otoczyły go miłością, opieką i poparciem, któremu zawdzięczał nietylko swobodę niezbędną do pracy, lecz i pogodną a wykwintną atmosferę, jakiej dotąd bezpośrednio w życiu zaznał niewiele. Lekcje i honorarja za kompozycje stanowiły jego utrzymanie. Umysł niezmiernie żywy i gra na fortepianie, a nadewszystko improwizacja tworzyły niezaprzeczenie główną podstawę towarzyskich jego stosunków; ale czysty i zacny charakter a przytem wcześnie wyrobione i nieugięte poczucie własnej wysokiej godności, musiały niezawodnie imponować całemu najwytworniejszemu towarzystwu, w którem się obracał i wpływać stanowczo na nieustanny wzrost rozgłosu i oddawanej mu zewsząd czci. Z pomiędzy licznych jego wielbicieli na pierwszem miejscu obok syna wspomnianej p. Eleonory Breuning Stefana (od 1801 r. we Wiedniu zamieszkał) wymienić należy hr. Maurycego Lichnowskiego, wiolonczelistę Zmeskala, znakomitego skrzypka Schupanziga, Ignacego Gleichensteina i wreszcie dwóch uczni: słynnego później Ferdynanda Riesa i arcyksięcia Rudolfa. Ale ten okres zadowolenia i pogody nie trwał długo, około bowiem roku 1798 zaczęły się objawiać u Beethovena pierwsze zwiastuny głuchoty, która stopniowo występowała coraz silniej. Około roku 1808 słyszał już mało, w lat dziesięć później wcale nic, do tego stopnia, że mógł się tylko porozumiewać zapomocą pisma, grać zaś publicznie już w roku 1808 całkowicie zaprzestał.

Tragiczna ta okoliczność miała oczywiście olbrzymi wpływ na usposobienie Beethovena, zmieniła go prawie w odludka; lecz z drugiej strony, związała go jeszcze silniej z miejscem pobytu i z zawodem a na twórczość wpłynęła w sposób bardzo doniosły. Organizm jego silny nie uległ pod tym ciosem, przeciwnie, energja życiowa zwiększyła się i stawiła dumne swe czoło wszystkim najcięższym przeciwnościom. Duch jeszcze wynioślej zaczął panować nad materją: słuch wewnętrzny, słuch wyrobionej niestrudzonej wyobraźni twórczej zadrwił sobie poprostu z ucha czysto fizjologicznego i produkował nieustannie coraz intenzywniej, coraz oryginalniej, nieznużony i jednakowo płodny, jakgdyby zapasy pomysłów nie miały się nigdy wyczerpać. W pierwszych chwilach zwątpienia Beethoven myślał o śmierci i z tych to czasów pochodzi testament napisany w Heiligenstadzie. W pięknym tym dokumencie spowiada się ze wszystkich uczuć i broni przeciw zarzutom czynionym z powodu niechęci i goryczy okazywanych światu. Powodów do nich miał dużo, biło w nim jednak serce kochające ludzi, świat i przyrodę a nadewszystko sztukę. Dla niej postanowił żyć, chociażby z losem nieustanną przyszło wieść walkę.

W pojęciach życiowych liberalny, w stosunku do wysokich sfer, z któremi zostawał w styczności, od wszelkiej uległości daleki, niekiedy nawet wyniosły, przepełniony był przytem duchem głębokiej pobożności; o tajemnicach jednak religji podobnie jak o zasadach kontrapunktu mówić nie lubił. Traktował je z wiarą i czcią, lecz wolnomyślnie. Marzeniem nieustannem jego było życie rodzinne. Towarzyszki jednak upragnionej nie znalazł z powodu przesądów ówczesnych, które nie pozwalały paniom wysoko położonym oddawać rękę muzykowi. Hrabianka Giucciardi, hrabianka Teresa Brunswik czy też jej siostra późniejsza hrabina Deym, Teresa Malfatti i Marja Sebald były kolejno przedmiotem jego zamiarów małżeńskich. Słynny list do „Nieśmiertelnej Ukochanej“ pisany bez daty w lipcu prawdopodobnie 1812. roku, zwrócony był do jednej z tych wymienionych kobiet, do dziś niewiadomo której. Stosunek do Bettiny Brentano późniejszej hr. Arnim nie miał w sobie nic wspólnego z sercem, można go też raczej literackim nazwać. Że jednak marzenie o ognisku domowem nie ziściło się, przeto w późniejszym już wieku (1815) Beethoven przywiązał się całem sercem do swego bra-

tanka Karola, bo i z braćmi swymi Kasprem-Karolem (urzędnik skarbowy w Wiedniu) i Janem (właściciel dóbr w okolicach Kremsu) utrzymywał stosunki serdeczne. Ale opieka, której się podjął po śmierci brata, w niedługim czasie bardzo mu zaciężyła, gdyż bratanek nie okazał się jej godnym, wciąż nadużywając zaufania swego stryja lekmomyślnie i niewdzięcznie.

Beethoven był do Wiednia przywiązany głęboko. Piękne okolice podmiejskie nęciły go nieustannie swym urokiem, co lata mieszkał to w Badenie, to w Döblingu, Hetzendorfie, Mödlingu, lub Heiligenstadzie. Wycieczki lubił namiętnie, czerpiąc inspirację z piękności przyrody. Społeczeństwo wiedeńskie otaczało go wielką czcią, mimo, że późniejsze dzieła Beethovena nie mogły być dla ogółu zrozumiałe, a pojawienie się melodyjnych oper Rossiniego, musiało szeroką zwłaszcza publiczność w innym zwrócić kierunku. Jeżeli opuszczał Wiedeń, to nigdy na długo, propozycję zaś Hieronima króla Westfalskiego zajęcia posady kapelmistrza w Kassel odrzucił; do czego przyczynili się znacznie magnaci wiedeńscy, zapewniając wielkiemu artyście stałą rentę roczną, aby go z miastem związać na zawsze.

Kulminacyjne punkty działania Beethovena w zetknięciu się z szeroką publicznością, to wystawienie opery „Fidelio" w roku 1805 (a następnie jej wznowienie w r. 1814), to w dalszym ciągu pojawienie się V i VI Symhonji w 1808 i uroczystej kantaty „Der glorreiche Augenblick" podczas kongresu wiedeńskiego, kiedy sława Beethovena dobiegła do szczytu. Msza solenna i IX Symfonja (1823) to znowu pod koniec jego życia dwie chwile największej wagi dziejowej.

Poza chorobą słuchu, Beethoven cieszył się zdrowiem czerstwem i wytrwałem, dopiero około roku 1825 nadmierna praca silnie je podcięła. W roku 1826 wywiązała się choroba wewnętrzna, której następstwem była wodna puchlina, mimo kilku operacji nie dająca się usunąć. Śmierć nastąpiła dnia 26 marca 1827 o godzinie trzy na 6-tą pod wieczór. Burza i uderzenie piorunu, zupełnie w tej porze roku niespodziewane, towarzyszyły agonji Beethovena. Spadły nagle jak znak jakiś symboliczny, tajemniczy, niby wspaniały hołd tej przyrody, którą przez całe życie uwielbiał.

Według Lenza autora pierwszej krytycznej książki o dziełach Beethovena, twórczość jego daje się na trzy główne podzielić okresy. Pierwszy, okres „naśladownictwa" (Haydna i Mozarta), obejmujący opusów 20, trwa do roku 1800, następny, okres „dojrzałości" do r. 1815. Po nich następuje „ostatni", liczony od opusu 96. Franciszek Liszt dzielił twórczość Beethovena tylko na dwa okresy.

Ilość dzieł Beethovena nie dochodzi do wysokich cyfer utworów Haydna lub Mozarta. Tłómaczy się to przedewszystkiem rozmiarami ich, wywołanemi rozszerzoną formą, jakoteż i wielkiem nasileniem harmonji i głosowości. W wyższym jednak stopniu jeszcze tą okolicznością, że absorbowały one duchową siłę twórcy z wysiłkiem znacznie większym, co łączy się niewątpliwie z wybitnym subjektywizmem Beethovena. U żadnego kompozytora przed nim, subjektywizm nie objawił się z siłą tak wielką. Ztąd też Beethoven mimo klasyczną swą powagę musi być zaliczony raczej do nowej epoki, stoi zatem pomiędzy ozdobnym stylem XVIII go stulecia a romantyką XIX-go.

Dzieła Beethovena należy sobie w pamięci w następujący ugrupować sposób: „Missa solemnis" na głosy solowe, chór i orkiestrę op. 123, Msza C-dur op. 87, oratorjum „Chrystus na górze oliwnej", opera „Fidelio", dziewięc symfonij: I. C-dur op. 21, II. D-dur op. 36, III. „Heroiczna" Es-dur op. 55, IV. B-dur op. 60, V. C-moll op. 67, VI. „Pastoralna" op. 68, VII. A-dur op. 92, VIII. F-dur op. 93, IX. D moll op. 125, zakończona chórem do słów Szylera „Hymn do radości", orkiestrowa fantazja „Die Schlacht bei Vittoria", muzyka do utworów scenicznych „Pro-

meteusz“, „Egmont“, „Ruiny ateńskie“ wraz ze słynnemi uwerturami, dalej uwertury: „Koriolan“, trzy „Leonory“, „Król Stefan“ i dwie ostatnie op. 115 i 124, koncert skrzypcowy D-dur op. 61, pięć koncertów fortepianowych: C-dur op. 15, B-dur op. 19, C-moll op. 37, G-dur op. 58 i Es-dur op. 73. Fantazja na fortepian, orkiestrę i chór, dwa romanse na skrzypce, kilka kantat okolicznościowych, „Ah perfido“ arję sopranową, przeszło sześćdziesiąt pieśni, siedem zeszytów pieśni angielskich, szkockich, walijskich i iryjskich z towarzyszeniem fortepianu, skrzypiec i wiolonczeli. Sonat fortepianowych istnieje 32. Na czele ich stoją „Patetyczna“ op. 13, Appassionata op. 57, Cis-moll op. 27, C-dur op. 53 zwana Waldsteinowską, Les Adieux op. 81 wreszcie ostatnie op. 101, 106 i 109—111. Pomiędzy dziesięcioma sonatami na skrzypce i fortepian znajduje się słynna, zwana „Kreutzerowską“ op. 47, dalej posiadamy ośm triów (B-dur op. 97!) szesnaście kwartetów smyczkowych: op. 18, op. 59, op. 74, op. 95, op. 127, op. 130—132 i op. 136, trzy kwintety na instrumenty smyczkowe i na dęte, dwa sekstety, jeden septet (op. 20) i dwa oktety. Nadto dwa zeszyty warjacyj fortepianowych, wśród nich słynne C-moll w liczbie 32 i warjacje na temat Diabellego w liczbie 33, wreszcie wiele mniejszych utworów na fortepian (Bagatele) i na inne instrumenty.

Postać Beethovena jak również i dzieła jego są przedmiotem bogatej literatury. Najobszerniejsze dzieło o nim napisał Amerykanin Aleksander Wheelock Thayer w pięciu tomach. Duże znaczenie posiadają jednak i prace Wilhelma Lenza, Adolfa Marxa, Antoniego Schindlera, Wegelera, Wasielewskiego, Frimmla i Pawła Bekkera (w jednym tomie), Thomasa-San Galliego i innych. Znacznie przeważają w literaturze Beethovenowskiej Niemcy, z pomiędzy Francuzów pisali o nim Chantavoine, d' Indy i Roman Rolland, który prócz dziełka „Beethoven“ napisał interesujący romans „Jean Christof“ na tle młodości mistrza i stosunków w Bonn.

W Polsce istnieje jedyna książka o Beethovenie Dr. Reissa „Beethoven“ świeżo wydana (patrz niżej) u Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

UROCZYSTOŚCI POGRZEBOWE BEETHOVENA.

„Świat muzyczny poniósł niepowetowaną stratę słynnego kompozytora. Dnia 26 marca 1827 r. około godziny 6 wieczorem opatrzony św. Sakramentami zmarł Beethoven na wodną puchlinę w 56 roku życia“.

Taką wieść rozniosły po Wiedniu zaproszenia na pogrzeb Ludwika van Beethovena, porozsyłane licznie przez jego wielbicieli i przyjaciół.

Wyprowadzenie zwłok nastąpiło z mieszkania domu Schwarzspanier Nr. 200, dnia 29 marca o godz. 3 po południu — naprzód do kościoła św. Trójcy przy Alserstrasse, stamtąd zaś na cmentarz Währinger.

Wrażenie, jakie wywarła śmierć wielkiego mistrza tonów, znalazło swoje odbicie w uroczystym pogrzebie o manifestacyjnym charakterze.

Tłumy nieprzeliczone towarzyszyły orszakowi pogrzebowemu, złożonemu z przedstawicieli świata artystycznego i innych, w strojach żałobnych, z krepą u rękawów.

Na czele orszaku — za krzyżem — szedł kwartet puzonistów, oraz chór męzki złożony z 16 dobranych głosów, który w czasie pochodu wykonywał Miserere naprzemian z zespołem puzonów.

Za tą kapelą postępowało duchowieństwo, a dalej ośmiu członków opery dworskiej niosło trumnę, przystrojoną bogato, dokoła której ośmiu kapelmistrzów podtrzymywało wstęgi od pięknie haftowanego całunu.

Cały ten pochód kroczył zwolna wśród szpalerów 36 jarzących się gromnic woskowych, niesionych przez wybitnych miłośników sztuki, poetów, li-

teratów, kompozytorów, aktorów i muzyków.

Wszyscy oni, ubrani czarno, mieli u ramion bukieciki białych róż i lilii, przewiązane krepą.

Za trumną szło wiele wybitnych osobistości z bratem Beethovena na przedzie; dalej wychowańcy Konserwatorjum i szkoły generałbasu, kapelmistrze i wielu, wielu przyjmujących żywy udział w ubytku, jaki sztuka muzyczna ponosiła.

W kościele, podczas błogosławieństwa chór męzki odśpiewał a capella L i b e r a m e. skomponowane przez kapelmistrza v. Seyfrieda.

Poczem trumna, ustawiona na paradnym czterokonnym karawanie, przewiezioną została na cmentarz.

Tutaj — mowę żałobną, napisaną przez Grillparzera — wygłosił aktor teatru dworskiego Anschütz, wśród zebranych zaś rozdawano wiersze o odpowiednim nastroju. Na usypanej mogile kapelmistrz opery dworu Weimarskiego Hummel złożył trzy wieńce laurowe, jako ostatni hołd pozostałych przyjaciół dla odchodzącego w zaświaty mistrza tonów.

M i s e r e r e wykonywane przez zespół męzki w czasie pogrzebu Beethovena (jego własnej kompozycji) powstało w sposób następujący. Gdy Beethoven jesienią r. 1812 odwiedzał w Linzu swego brata, który tam posiadał aptekę, miejscowy kapelmistrz katedralny Glöggl zwrócił się z uprzejmą prośbą do słynnego kompozytora o napisanie dlań t. zw. E q u a l e na 4 puzony. Był bowiem zwyczaj, że grywano takowe zawsze w dzień zaduszny (2 listopada). Beethoven przychylił się chętnie do tej prośby i napisał dwa krótkie utwory, noszące na sobie wszakże cechy mistrzowskiej ręki przez głębokość nastroju. Manuskrypt tych utworów dostał się następnie do rąk wydawcy wiedeńskiego T. Haslingera.

Gdy w dniu 25 marca 1827 r. stało się rzeczą pewną, iż katastrofa jest nieunikniona, — Haslinger udał się z owym manuskryptem do kapelmistrza Seyfrieda, proponując, czy by się nie dało kompozycji na puzony przerobić na chorał do słów M i s e r e r e, aby chór męzki mógł żegnać odchodzącego mistrza własnymi jego tonami.

Seyfried, po nastąpionej śmierci Beethovena tejże nocy spełnił swoje zadanie i M i s e r e r e zostało na czas przygotowane.

Zarówno to M i s e r e r e, jak i marsz żałobny Beethovena („Marcia funebre sulla morte d'un Eroe") w układzie Seyfrieda na cztery głosy męzkie z tekstem Jeitellesa ukazały się wkrótce potem w druku w nakładzie Haslingera, z dokładnym opisem pogrzebu Beethovena, z którego niniejszą notatkę czerpiemy.

Obie te kompozycje w wysokim stopniu zasługują na to, aby je mieć na uwadze przy zdarzających się obchodach żałobnych, bowiem głębokość ich nastroju z równą siłą dziś jak przed stu laty przemawia do wrażliwości muzycznej słuchacza.

P. Maszyński.

FIDELIO.

Z powodu pierwszego przedstawienia na warszawskiej scenie Teatru Wielkiego. 20. XI. 1919 r.

Dwudziestego listopada 1805 roku miało miejsce w Wiedniu pierwsze przedstawienie Fidelia Beethovena. Wsławiło tę operę chyba coś więcej niż wielkie nazwisko jej autora; coś więcej niż sama teatralno-muzyczna wartość dzieła, nie dociągniętego od początku do końca do jednego poziomu doskonałości. Jest też zapewne Fidelio, w stosunku do innych kompozycji Beethovena tworem niedoskonałym, mimo to jest dziełem sztuki, dzięki kilku prawdziwie natchnionym scenom, tak wielkiego polotu i siły, iż szukając porównania z dziedziny sztuk innych, śmiało obok genjalnych, choć nie zawsze dociągniętych plastycznych realizacji pomysłów Michała Anioła postawionem być może. Obok artystycznej — wielka moralna wartość dzieła łącząca się z ideologją Beethovena, stanowią o jego wyjątkowości, o powo-

dach tej czci, jaką ono jest otaczane. Siłą swego natchnienia potrafił autor dziewiątej Symfonji, tekst o mniej niż średniej wartości literackiej, przerobiony przez reżysera teatru „An der Wien“ Sonnleithnera z francuskiej operetki Bouilly'ego p. t. „L'amour conjugal“, przekuć na wstrząsający dramat, tem dla swej epoki dziwniejszy, że nie miał zdecydowanego charakteru ani komedji ani dramatu. Pod tym względem posiada Fidelio pewne pokrewieństwo z Fletem zaczarowanym Mozarta. Premiera, która miała miejsce na scenie teatru „An der Wien“ odbywała się w tydzień po zajęciu Wiednia przez wojska Napoleona, na 12 dni przed bitwą pod Austerlitz. Sala widzów była zapełniona przeważnie oficerami francuskimi. Nie był to moment oceniania spokojnego wartości nowej opery. Po trzykrotnem powtórzeniu zeszła z afisza. Krytykę dzieła rezpoczęto już w czasie prób: Mayer, wykonawca roli Pizzarra, skoligacony z Mozartem — a więc czujący się z tego tytułu uprawnionym do krytykowania, pozwolił sobie odezwać się: „takich przeklętych głupstw nigdy by mój szwagier nie napisał“. Po przedstawieniu najbliższi przyjaciele proponowali przeróbki, skrócenia, zmiany, na które po długich spornych dyskusjach autor się zgodził. Niespokojne, wojenne czasy, powtórne wkroczenie wojsk francuskich do Wiednia w r. 1809 opóźniały wznowienie dzieła. Raz jeszcze gruntownie przerobione, tak pod względem tekstu jak muzyki ukazało się Fidelio w swej ostatecznej, takiej jaką je dziś oglądamy formie w r. 1814 i było 23 razy w sezonie przedstawione.

Młodziutki Schubert sprzedał swe szkolne podręczniki, aby sobie móc kupić wstęp do teatru! Wystawienie Fidelia na scenie w a r s z a w s k i e j miało dla nas Polaków specjalne znaczenie. Przypomniało nam ono żywo niedawne jeszcze czasy martyrologji naszych instytucji artystycznych. Cenzura rosyjska zabraniała wszak pomyślenia nawet o wystawieniu arcydzieła Beethovena. Za blizką placu teatralnego była cytadela warszawska, aby umundurowani, z wyzłoconemi galonami widzowie z bezpłatnych miejsc oficjalnych, mogli spokojnie patrzeć na karzącą sprawiedliwość, jaką losy zasłużenie zgotowały Pizzarrowi. Przykład podobny działałby bez wątpienia w ich umyśle demoralizująco na publiczność.

I dlatego trzeba było dopiero w o l n e j polskiej sceny, aby to dzieło Beethovena do repertuaru opery warszawskiej wcielonem być mogło.

Kult, jakim współczesne, do tak niedawna jeszcze cesarskie Niemcy otaczały Fidelia był właściwie zjawiskiem paradoksalnem. Jakżeż bowiem pojąć można, aby owe sprusaczone Niemcy, które tak na wewnątrz jak na zewnątrz żyły od szeregu lat polityką ohydnego kłamstwa, znosiło taką apologję męczeństwa za prawdę i zwycięstwa cnoty jaką reprezentuje ideja beethovenowskiego dzieła? Tłómaczyć się to da jedynie tym wykładnikiem potęgi niemieckiej, który się nazywał o r g a n i z a c j ą. Wszak wiemy, że owa słynna organizacja zamiast być środkiem rozwoju, stała się najwyższym celem państwowości; to też umysłowość prusko-niemiecka obracająca się w sferze, filozoficznym terminem górnie określonej jako „poza złem i dobrem“ umiała dla „dobra państwa“ organizować najpotworniejsze zbrodnie z równym spokojem jak najpożyteczniejsze instytucje społeczne. Ponieważ kult dla narodowych wielkości był również „zorganizowany“, przeto ze ślepem posłuszeństwem uwielbiano wszystkie najidealniejsze, choćby rażąco sprzeczne z panującym systemem i duchem, arcydzieła. Jak w przyszłych Niemczech będzie wyglądał kult Beethovena, trudno przewidzieć. To jedno jest pewnem, że gdyby Beethoven mógł był dożyć owych Bismarckowsko-Wilhelmowskich czasów, on który z pogardliwem wzruszeniem ramion patrzał na uniżone ukłony Goethego przed ukoronowanemi głowami, on który gwałtownem machnięciem pióra przekreślił imię Bonapartego na karcie tytułowej swej Eroiki, skoro pierwszy konsul po absolutną sięgnął władzę, ten Beethoven, który mimo

krwi flamandzkiej w swych żyłach uważał się za prawdziwego patrjotę niemieckiego, gdyby dożył końca XIX-go wieku byłby z goryczą w sercu rozdarł karty swego Fidelia i stałby się może sam drugim Florestanem, który iż:

Prawdę ważył się rzec śmiało
W więzienia go wtrącono loch...

Beethoven jako artysta, jako twórca jest i będzie przez długie, długie lata wielką świetlaną postacią na horyzoncie, nietylko sztuki lecz życia całej ludzkości.

Zwłaszcza w czasach, które przeżywamy, w których niedostatki i cierpienia zewnętrzne uporczywe, zda się nie mające końca, usprawiedliwiają do pewnego stopnia tak powszechną krótkowzroczność egoizmu osobistego i brak wiary w ideały, warto przypomnieć sobie postać i poddać się urokowi tego wielkiego człowieka; tego, którego życie było jednem nieprzerwanem omal pasmem cierpień i zawodów, który schorowany i trawiony wewnętrzną rozpaczą z powodu najstraszniejszego kalectwa, jakie mogło być udziałem muzyka tj. zupełną prawie głuchotą, śpiewał w boskiem zachwyceniu szylerowską odę do „Radości", w wielkim bratnim uścisku obejmował ludzkość całą, ponad którą „nad gwiazdami mieszka ojciec uwielbiony"...

Dzisiejsze pokolenie artystów hołdujące t. zw. modernizmowi w sztuce, biorące środki sztuki za jej cel, akcesorja za istotę rzeczy, określające twórczość jako czysty produkt intellektu, z lekceważeniem odnosi się często do sztuki Beethovena. — Te jednak nowoczesne kierunki, będące spóźnionym owocem po opadłych już dawno kwiatach pozytywistyczno-materjalistycznej filozofji nie będą nigdy w stanie osłabić nasieniem swem tej żyznej gleby idealizmu, którym tego typu genjusza co Beethoven żywią ludzkość całą. Chwasty a choćby nawet i wonne kwiaty bujnie się rozrastające a rodzące owoce: sztuka-zabawa, sztuka-intellekt, sztuka dla sztuki! zwiędną, przepadną zginą i stać się mogą jeno dodatkiem uprawy dla użyźnionej tchnieniem jakiegoś wielkiego idealisty — roli.

Żaden z Niemców, którzy tomy pisali o Beethovenie nie zdobył się na tak piękną charakterystykę jego genjuszu jak znany pisarz muzyczny francuski Kamil Bellaigue: „Ład i siła tworzą genjusz Beethovena i Napoleona. Ład i siłę odczuł ów stary wiarus francuski, który słysząc finale V-tej Symfonji wstał i zawołał: „L'Empereur"! Ale jego cesarz był jednak mniejszym. Z dwóch światów, stworzonych przez Beethovena i Napoleona, świat Beethovena jest doskonalszy i bardziej boski. Istnieje bowiem świat idealny, w którym materja nie odgrywa roli, w którym nie krzewią się ni zło ni śmierć, świat, w którym siła niezdolna być niesprawiedliwą, ślepą i zbrodniczą, swiat, w którym ład nigdy nie będzie zakłócony ani zniszczony". Duch tego świata, o którym tak pięknie mówi Bellaigue wieje ku nam z dramatycznych scen opery Fidelio, której monumentalnym, symfonicznym skrótem jest uwertura nosząca tytuł: Leonora. Wydobyć z serca swego podobne tony mogła tylko — jak słusznie Beethovena określił Carlyle: obleczona w formę muzyka dusza bohatera.

Henryk Opieński.

NOWOŚCI WYDAWNICZE.

„BEETHOVEN" Dr. Józef Reiss. Nakład Gebethnera i Wolffa.

Dr. Józef Reiss obrał sobie jedną z tych gałęzi muzykologji, któremi bezpośrednio działa się na ogół i osiąga wyniki znacznie wcześniejsze niż w działach ściśle naukowych dla szerokich kół niedostępnych. Nie ujmując też bynajmniej nic ze znaczenia pracom w głębszą treść muzyki i w odleglejsze stulecia sięgającym, trudno nie zauważyć, że nasze społeczeństwo w swojem dość powierzchownem zajmowaniu się muzyką, potrzebuje jak najwięcej tego rodzaju prac, ażeby częściowo chociażby nadążyć za biegiem ogólnego w rzeczach muzyki uświadomienia, jakie za-

granicą spotykamy wszędzie. Dlatego z całem przekonaniem zwracamy uwagę wszystkich miłośników muzyki na ukazującą się z powodu 150-tej rocznicy książkę Dra Reissa, zatytułowaną Beethoven. Można bowiem wprawdzie z tem lub owem zapatrywaniem autora nie zgadzać się, przyjąwszy jednak za zasadę, że głównym celem wszelkiego piśmiennictwa muzycznego jest rozbudzać nieustannie zamiłowanie do muzyki i pogłębiać uświadomienie w jej rzeczach, trudno nie przyznać, że Dr. Reiss zawsze do tego celu dąży, a posiadając środki stosowne, ma wszelką możność osiągnięcia z czasem rezultatów jak najpomyślniejszych. Kwestje estetyczno-filozoficzne w zakresie muzyki nie grają jeszcze żadnej wybitniejszej roli w społeczeństwie naszem, więcej tedy nad usunięciem obojętności, niż jakichś błędnych poglądów czy kierunków pracować potrzeba, więcej nad podniesieniem poziomu muzykalności, niż nad szerzeniem pewnych specjalnych idei lub propagandy dla jakichś określonych kierunków.

Niemcy posiadają ogromną literaturę poświęconą Beethovenowi, inne narody znacznie mniejszą, Polska otrzymuje pierwsze dopiero dziełko o Beethovenie — od Dra Reissa. Jest to wielka jego zasługa. Napisane zwięźle i przystępnie dziełko to podaje naprzód życiorys największego muzyka, a następnie zajmuje się po kolei dziełami jego, rozpoczynając od określenia „nowego stylu instrumentalnego“, wchodzącego z Beethovenem na widownię sztuki. Sonaty fortepianowe, skrzypcowe, kwartety smyczkowe i inne kameralne utwory, symfonje, Missa solemnis, uwertury, koncerta, warjacje, wreszcie „Fidelio“ i pieśni przesuwają się po porządku przed czytelnikiem o tyle analizie poddane, o ile popularność książki na to pozwala, a nawet co więcej, o ile to w danym razie do poważniejszego wysłuchania kompozycji mogłoby się okazać niezbędnem.

Co do podziału twórczości Beethovena, Dr. Reiss oświadcza się za Lisztowskim na dwa okresy, a przeciw ogólnie od Lenza przyjętemu na trzy. Możnaby to wytłumaczyć tylko tem, że z biegiem czasu istotnie różnice pomiędzy pierwszym a drugim okresem zacierają się po części, występują zaś głównie między dwoma pierwszemi a trzecim, wkraczającym już w przyszłość zarówno olbrzymim rozpędem twórczym jak i swobodą form. Z biegiem wszakże życia Beethovena wiąże się lepiej podział, na trzy okresy: młodość i naśladownictwo, dojrzałość i równowaga, wiek późniejszy i odwrócenie się zupełne od współczesności.

Większego zresztą znaczenia szczegół ten niema, w przedmiocie bowiem, poinformowawszy czytelnika o głównych, źródłowych dziełach literatury Beethovenowskiej autor zaznacza, że nie chodzi mu o nową konstrukcję poglądów na twórczość Beethovena, lecz o „możliwie objektywny jej obraz“.

Co do życiorysu zapowiada Dr. Reiss (podobnie jak i w swej historji), iż „wszelką anekdotę odrzuca“. Ta uwaga niech jednak czytelnika niezbyt skłonnego do czytywania „ciężkich“ rzeczy, nie przeraża zanadto, gdyż autor w ciągu swej pracy nie okazuje się tak bardzo surowym dla anekdoty, i przytacza niejedną, co zdaniem naszem jest rzeczą zupełnie przystojną, jeżeli się ma przyczynić do uzupełnienia obrazu i jeżeli odnosi się do artystycznych spraw a nie drobiazgowych szczegółów życia. Do pewnego stopnia anekdotycznie wyglądają niektóre wskazówki, dawane rzekomo przez samego Beethovena co do genezy tej lub owej kompozycji, a jednak Dr. Reiss nie zapomina ich podać, czytelnik zaś bardzo chętnie przyjmuje. W ogólności książka napisana jest ciepło i przy średnich nawet wiadomościach o muzyce, każdy miłośnik sztuki przeczyta ją z przyjemnością i pożytkiem. Zamiar utworzenia objektywnego obrazu powiódł się, a jeżeli autor stosownie do uczynionej uwagi rozszerzy ją kiedyś w przyszłości, to razem z objętością i wartość jej może wzróść jeszcze znacznie.

st. n.

DZIEŁA BEETHOVENA W POLSCE.

Zanim „Gazeta muzyczna" umieścić będzie mogła przyrzeczoną pracę Dr. Alicji Simonówny p. t. „Beethoven w świetle polskiej krytyki", która nie dała się ukończyć na dzień rocznicy, z powodu, że autorka do kraju przybyła bardzo niedawno, w kilku bodaj zdaniach pragniemy naszkicować dzieje największych dzieł Beethovena w Polsce, co przedewszystkiem powinno się zacząć od zaznaczenia, iż niema ani jednego, któreby wykonane nie było.

„Fidelio" wykonywane na scenie niemieckiej we Lwowie a więc przed rokiem 1870, po polsku pierwszy raz dane było w Warszawie dnia 20. listopada 1919 roku na scenie Teatru Wielkiego. Przedtem na lat kilka odśpiewali je uczniowie prof. Marsa, którego intencje muszą tu być z uznaniem zaznaczone, mimo że zadanie było ponad siły wykonawców, więc i rezultat artystyczny niewielki.

IX Symfonję wykonano we Lwowie po raz pierwszy w roku 1901 pod dyrekcją M. Sołtysa. Poczem powtarzano ją kilkakrotnie w latach 1902, 1903 i 1919. Kraków poraz pierwszy usłyszał IX-tą w roku 1913, odegraną przez orkiestrę Tonkünstlerów z Wiednia pod dyrekcją Oskara Nedbala a przy współudziale chórów i solistów miejscowych. Warszawa poznała ją w roku 1885 pod dyrekcją Rzebiczka, poczem symfonja niejednokrotnie była wykonywana, a od czasu istnienia Filharmonji rokrocznie.

Missa Solemnis wykonana we Lwowie po raz pierwszy w roku 1914 pod dyrekcją A. Sołtysa, przy współudziale kwartetu solowego zamiejscowego, w żadnem innem polskiem mieście nie była dotąd dawana. Warszawa usłyszy ją po raz pierwszy w roku 1921 w styczniu pod batutą Dra Rodzińskiego.

„Chrystus na górze Oliwnej" był wykonany we Lwowie w roku 1904 pod dyrekcją M. Sołtysa. Wykonały dzieło to chóry Towarzystwa muz. i Konserwatorjum.

Mszę C-dur wykonywano w katedrze pod dyr. H. Jareckiego kilkakrotnie.

Septet i wszystkie kwartety smyczkowe bez wyjątku, słyszał Lwów przed wybuchem wojny. W latach ostatnich kwartet brukselski i kwartet Capeta wykonywały tamże ostatnie opusy Beethovenowskie przy wielkiem zainteresowaniu publiczności. Warszawa mniej się muzyką kameralną zajmuje, natomiast symfonje i koncerty fortepianowy i skrzypcowy „Filharmonja" kilkakrotnie daje słyszeć co roku.

W nieco odleglejszej przeszłości, Lwów słyszy wszystkie symfonje po kolei: wprowadził je Karol Mikuli, w dalszym ciągu wykonywał Rudolf Szwarc i Mieczysław Sołtys. Z pośród znakomitych pianistów należy wymienić I. J. Paderewskiego, jako wykonawcę koncertu Es-dur.

Rzecz prosta, że sonaty fortepianowe, warjacje, sonaty skrzypcowe, tria, pieśni i inne mniejsze kompozycje nie schodziły z programów nigdy zarówno szkolnych jak koncertowych. W zacisznych kołach domowych sonata była u nas niemniej codzienną rzeczą jak i zagranicą, rozumie się ta najpopularniejsza — „Patetyczna", „Księżycowa", „Appassionata" i inne mniej trudne.

KRONIKA LAT: **1770—1827.**

1770. W połowie grudnia przychodzi na świat Ludwik van Beethoven w Bonn. W tymże roku zmarł skrzypek Tartini w Padwie. W Ameryce w N. Jorku wykonano po raz pierwszy „Mesiasza" Händla. W Niemczech ruch koncertów zaczyna się bardzo ożywiać.

1771. Ukazują się w Medjolanie: ostatnia opera I. A. Hassego „Ruggiero" i jedna z pierwszych Mozarta „Ascanio in Alba". I. G. Sulzer (1720—1779) estetyk niemiecki występuje z dziełem „Theorie der schönen

Künste". Pojawiają się też po raz pierwszy w druku Ody Klopstocka, do których później komponowano muzykę niejednokrotnie.

1772. Wykonano w Hamburgu a więc po raz pierwszy w Niemczech „Mesiasza" Händla. Wogóle na ten rok jak i na **1773** wypada najwyższy rozkwit oratorjum passyjnego.

1774. Gluck występuje z „Ifigenją w Aulis" w Paryżu. W Niemczech zaczyna się tworzyć muzyczna literatura dydaktyczna, śpiew ludowy rozwija się. Kirnberger wydaje pierwszą część swojego dziełka „Die Kunst des reinen Satzes", Padre Martini w tym i w następnym roku: „Saggio fondamentale di contrapunto".

1775. Pojawiają się pierwsze ballady do śpiewu (Andrego „Leonora"). Urodził się Antoni Radziwiłł autor muzyki do „Fausta". Göthe zamieszkał w Weimarze.

1776. Piccini przybywa do Paryża. Walka Glukistów z Picinistami rozpoczyna się. Historyk angielski Ch. Burnej występuje ze swoją „A general history of music" podobnie i John Hawkins z dziełem taksamo zatytułowanem.

1777. Gluck wystawia w Paryżu „Armidę" w **1778** Piccini — „Rolanda". I. N. Hummel rodzi się.

1779. Gluck występuje z „Ifigenją w Tauris". W tymże czasie pojawiają się pieśni ludowe Herdera. W Polsce Maciej Kamieński zbiera oklaski za pierwszą polską operę „Nędza uszczęśliwiona" (1778) i dwie następne: „Zośka" i „Cnotliwa prostota" (1779).

1780. Paesiello święci tryumfy ze swoim „Cyrulikiem sewilskim" w Petersburgu. Gluck komponuje muzykę do tekstów Klopstocka (Ody). Fortepian młotkowy wchodzi coraz szerzej w użycie, pedał zostaje ulepszony. Praktyczne użycie basu cyfrowanego zaczyna zanikać. Hiller otwiera koncerty Gewandhauzu w Lipsku w r. **1781.**

1782. Opera wiedeńska wystawia „Uprowadzenie z seraju" Mozarta po raz pierwszy. Pojawiają się pierwsze układy pieśni ludowych Schulza. John Field przychodzi na świat w Dublinie.

1784. Zmarł Friedeman Bach w Berlinie, a urodził się Ludwik Spohr w Brunszwiku. W Paryżu założono Konserwatorjum. Tamże wystawiono po raz pierwszy operę Grétry'ego „Ryszard Lwie-serce". W Londynie urządzono trzydniową uroczystość ku uczczeniu pamięci Händla, co dało początek muzycznym festywalom.

1785. W Wiedniu i w Pradze wystawiają „Wesele Figara" Mozarta po raz pierwszy. Karol Kurpiński przychodzi na świat w Luświcy (W. Ks. Poznańskie) dnia 6. marca.

1786. Rodzi się Karol Marja Weber w Eutin, w następnym umiera Gluck we Wiedniu. Tegoż **1787** roku, Praga wystawia „Don Juana" Mozarta po raz pierwszy, Beethoven przybywa na krótko do Wiednia, Sacchini wystawia w Paryżu „Edypa".

1788. Umiera Filip Emanuel Bach w Hamburgu Mozart komponuje swoją G-moll symfonję a Haydn „Oxfordską". Cherubini osiedla się w Paryżu. Forkel wydaje I. tom swej Historji muzyki.

1789. Rewolucja w Paryżu, kompozytorowie D'Alayrac, Créqui Mehul, Cherubini, Berton i Rudolf Kreutzer występują ze swemi utworami scenicznemi.

1790. Mozart wystawia w Wiedniu „Cosi fan tutte" a w roku następnym „Flet czarodziejski" i „La Clemenza di Tito" w Pradze. Haydn udaje się do Londynu. Karol Lipiński przychodzi na świat w Radzynie.

1791. Mozart komponuje „Requiem" i umiera. Cherubini występuje w Paryżu z „Lodoiską". Meyerbeer rodzi się w Berlinie.

1792. Beethoven osiedla się w Wiedniu i pobiera naukę u Haydna, Albrechtsbergera i Schenka. Opera nadworna wystawia „Il matrimonio segreto" Cimarosy. W Pesaro rodzi się Rossini. I. Elsner zajmuje posadę kapelmistrza we Lwowie. W Berlinie założono Singakademie".

1793. W Paryżu podczas najstraszniejszego teroru rewolucyjnych rządów kompozytor Le Sueur występuje z operą „La Caverne". W Niemczech ukazuje się Adama Hillera książka z chorałami. Można zauważyć już pewne zmiękczenie tychże.

1794. Haydn po raz wtóry jedzie do Londynu. Stefani wystawia z wielkiem powodzeniem „Krakowiaków i górali" w Warszawie.

1795. Tria Beethovena Op. 1. ukazują się. W Paryżu otworzono konserwatorjum na nowo. Rode i Kreutzer zostają powołani na profesorów.

1796. Beethoven komponuje pieśń „Adelaidę". „Dorfbarbier" Schenka w Wiedniu, „Przerwana ofiara" Wintera w Monachium po raz pierwszy. Karol Löwe przychodzi na świat. Niemieccy filozofowie i romantyczni poeci występują na widownię.

1797. Franciszek Schubert przychodzi na świat w Lichtental pod Wiedniem. Göthego „Herman i Dorotea".

1798. W Paryżu wystawiają operę Gaveaux: „Léonore ou l' amour conjugal", której tekst posłużył później Beethovenowi do „Fidelia". W Lipsku Rochlitz zaczyna wydawać „Allgemeine Musikalische Zeitung".

1799. Beethoven komponuje „Sonatę patetyczną" op. 13. W Wiedniu wykonują po raz pierwszy „Stworzenie" Haydna, Szylera „Walenstein".

1800. Pojawiają się następujące dzieła Beethovena: I. symfonja, kwartety smyczkowe op. 18 i koncert fortepianowy C moll. W Paryżu wystawia Cherubini „Woziwodę". Zumsteeg wydaje swoje ballady. Kotzebue pisze possy i operowe teksty. W Niemczech ukazuje się t. zw. Liederspiel. W Warszawie rodzi się Józef Stefani, późniejszy kompozytor wielu kościelnych utworów.

1801. V. Bellini rodzi się w Cattaneo. W Wiedniu pierwsze wykonanie Haydna „Czterech pór roku", Simon Majer z Bergamo wystawia operę „Ginevra".

1802. Beethoven komponuje II. symfonję D-dur. Testament Heiligenstadski. Spohr występuje z I. koncertem na skrzypce.

1803. Hector Berlioz przychodzi na świat w Côte St. André. Beethoven komponuje oratorjum „Chrystus na górze Oliwnej" i Sonatę Kreutzerowską. Forkel ogłasza pismo o I. S. Bachu, jego życiu, sztuce i dziełach.

1804. Beethoven komponuje Symfonję heroiczną. Abe Vogler w Wiedniu wśród uczniów K. M. Webera, Meyerbeera, Anzelma Webera, Gänsbachera. W Paryżu Napoleon koronuje się; podczas uroczystości wykonują Scarlattiego „Tu es Petrus" i Paesiella (?) hymn z towarzyszeniem 80 harf.

1805. Pierwsze wykonanie „Fidelia" w Wiedniu. Rok urodzenia Józefa Nowakowskiego.

1806 i **1807.** Beethoven komponuje IV. Symfonję, koncert skrzypcowy, 3-cią Leonorę, Mszę C-dur, uwerturę do „Koriolana". Mehula „Józef i jego bracia". Spontiniego „Westalka" dwie najwybitniejsze opery ukazują się w Paryżu. Ignacy Dobrzyński przychodzi na świat.

1808. Pierwsze wykonanie V. i VI. symfonji Beethovena w Wiedniu. Założenie konserwatorjum w Pradze. I. część „Fausta" Goethego ukazuje się.

1809. Feliks Mendelssohn przychodzi na świat. Weigla popularna opera „Schweizerfamilie" ukazuje się. Cherubini komponuje Mszę F-dur. Zelter zakłada w Berlinie „Liedertafel". Elsner wystawia „Leszka Białego" w Warszawie.

1810. Fryderyk Szopen przychodzi na świat w Żelazowej woli, a Robert Schuman w Zwickau. Karol Kurpiński zostaje kapelmistrzem w Warszawie. Schubert występuje z pierwszą pieśnią „Skarga Hagary" a K. M. Weber z pierwszą operą. We Frankenhausen pierwszy muzyczny festywal.

1811. W Raiding na Węgrzech rodzi się Franciszek Liszt.

1812. Założenie Towarzystwa muzycznego w Wiedniu. Inne podobne instytucje powstają w Niemczech.

1813. W Lipsku przychodzi na świat Ryszard Wagnera w Roncole pod Busetto Józef Verdi. Pierwsze wykonanie VII. symfonji Beethovena. „Tancred" Rossiniego w Wenecji. Założenie konserwatorjum w Brukseli.

1814. „Fidelio" Beethovena w nowem opracowaniu. Pierwsze wykonanie VII symfonji. Nokturny Fielda pojawiają się. „Jadwiga" Kurpińskiego w Warszawie.

1815. Kongres wiedeński.

1816. Spohra „Faust" pojawia się pod dyrekcją Webera. W tymże roku Weber zajmuje posadę kapelmistrza w Dreznie, dotychczas powierzaną Włochom. Rossini występuje z „Cyrulikiem z Sewilli" w Rzymie. Schubert komponuje „Erlköniga", Cherubini „Requiem" C-moll, a Beethoven pieśni „An die ferne Geliebte".

1817. Pojawia się „Gradus ad Parnassum" Clementiego. Rozwój błyskotliwej gry fortepianowej. Cramer, Field, Berger, Klengel, Kalkbrenner, Moscheles, uczniowie Clementiego wchodzą w świat. Hummel zaczyna komponować swe wielkie utwory fortepianowe Sonaty i Koncerty. Antoni Kontski rodzi się.

1818. Beethoven zaczyna pracować nad Mszą solenną. Sonata B-dur (für Hammerklavier). Pierwszy festywal nadreński w Dysseldorfie. „Król Łokietek" Elsnera w Warszawie.

1819 i **1820.** Spontini wystawia „Olimpję" w Paryżu i przenosi się do Berlina na stanowisko kapelmistrza. „Zamek na Czorsztynie" Kurpińskiego w Warszawie. Stanisław Moniuszko rodzi się w Ubielu na Litwie dnia 5 maja 1819. Schopenhauer występuje z dziełem „Świat jako wola i wyobrażenie".

1821. W Berlinie wystawiono po raz pierwszy „Wolnego strzelca" Webera. Cherubini zostaje dyrektorem paryskiego konserwatorjum. Założenie konserwatorjum warszawskiego pod Elsnerem.

1822. Beethoven kończy Mszę solenną i ostatnią sonatę fortepianową op. 111 C-moll. Schubert pisze niedokończoną Symfonję h-moll. Cezar Franck przychodzi na świat w Leodjum.

1823. „Euryantha" Webera w Wiedniu, Spohra „Jessonda" w Kassel, Erard udoskonala mechanikę młotkową fortepianu.

1824. IX Symfonja Beethovena we Wiedniu. Ostatnie kwartety powstają. Antoni Bruckner przychodzi na świat w Ansfelden. Löwe występuje z pierwszemi balladami.

1825. „Biała dama" Boieldieu w Paryżu. Rondo op. 1 Szopena pojawia się. Thibaut występuje z pismem „O czystości sztuki muzycznej". Na Palęstrynę i mistrzów XVI. wieku zaczyna świat zwracać uwagę.

1826. „Oberon" Webera w Londynie, w tymże roku umiera kompozytor. Mendelssohn komponuje swe arcydzieło uwerturę do „Snu nocy letniej", Schubert kwartety i Trio b-dur. Rossini u szczytu tryjumfów w Niemczech.

1827. L. v. Beethoven umiera w Wiedniu.

OBCHODY BEETHOVENOWSKIE W POLSCE.

Warszawa rozpoczęła obchód rocznicy recytalem fortepianowym Konrada Ansorge dnia 1-go grudnia. Artysta wykonawszy na dni kilka przedtem koncert Es-dur z orkiestrą dał słyszeć tym razem sonatę Waldsteinowską i Appasionatę, Warjacje es-dur i dwa ronda. We środę dnia 15 grudnia wieczór sonat skrzypcowych: Dubiska i Turczyński grają sonaty op. 30 c-moll, op. 96 g-dur i Kreutzerowską. Dnia 16 go w Wielkim Teatrze „Fidelio". Dnia 17-go w Filharmonji uwertura „Leonora" Nr. 3, Koncert skrzypcowy Florizel de Reuter i IX symfonja.

Kraków rozporządza skromnymi środkami i dlatego też skromnie tylko obchodzi rocznicę Beethovenowską. Obchód niema tu charakteru manifestacyjnego, lecz jest raczej próbą propagandy dla kultu Beethovenowskiego i środkiem, służącym do uświadomienia szerszego ogółu, czem jest Beethoven dla naszej kultury. Dlatego większą część programu wypełniły dotąd popularne wykłady, illustrowane muzyką, rozpoczęte już z początkiem października i starające się w cyklu, planowo ułożonym dać wszechstronny obraz twórczości Beethovenowskiej. Tematy dotychczasowych wykładów objęły:

1. Charakterystyka muzyki Beethovenowskiej, jej patos, liryzm, jej heroiczny pierwiastek i cechy romantyczne.

2. Formy muzyki Beethovenowskiej: allegro sonatowe, adagio, rondo, warjacje i symfonje.

Na każdym wykładzie wykonano 2—3 sonat fortepianowych i skrzypcowych, warjacje, ronda i pieśni. (Wykonawcy: p. Zofia Bandrowska, Beata Doleżalówna, Olga Łapicka, Dr. Herman, prof. Stan. Lipski i M. Münz).

Kameralne wieczory, poświęcone Beethovenowi urządza Instytut muzyczny z inicjatywy ruchliwej kierowniczki p. Klary Czop-Umlaufowej.

Kulminacyjnym punktem obchodu mają być symfoniczne koncerty, urządzone staraniem Związku muzyków polskich w sali Teatru miejskiego. Inauguracyjna Akademja uroczysta dn. 5 grudnia w niedzielę. Koncerty obejmują niemal wszystkie symfonje i uwertury Beethovenowskie; na zakończenie przygotowuje się wykonanie IX symfonji z chórem. *Dr. Józef Reiss.*

We Lwowie zainaugurował uroczystości Beethovenowskie podobnie jak w Warszawie Konrad Ansorge dnia 7 grudnia koncertem, na którym wykonał te same utwory co w stolicy, zaś 18 b. m. odbędzie się „Wieczór Beethovenowski“ w „Kole Muzycznem“ zarazem pierwszy w tym sezonie w salach Kasyna i Koła literacko-artystycznego. Odczyt o Beethovenie wygłosi prezes „Koła“ p. Edmund Walter, pp. W. Weber i A. hr. Komorowski odegrają Sonatę wiolonczelową g-moll op. 5. Nr 2, zaś wspólnie z p. J. Cetnerem wykona p. W. Weber Sonatę skrzypcową c-moll op. 30 Nr. 3, a prof. A. Dianni odśpiewa „Do Adelaidy“.

Z koncertem symfonicznym, poświęconym wyłącznie Beethovenowi wystąpi 19 b. m. Żydowskie Towarzystwo Muzyczne, którego orkiestra wykona uwerturę do „Egmonta“, „Leonorę 3“ i Symfonję V.

Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne urządzi koncert Beethovenowski w terminie późniejszym a wykona symfonje Nr. I. i II. oraz pieśni.

W Poznaniu dnia 25-go listopada urządzili profesorowie Akademji Wieczór kameralny z Triem b-dur Appassionatą i kwartetem smyczkowym. Dnia 15-go grudnia urządza Akademja wieczór złożony z utworów — Fryderyka Szopena. Koncert symfoniczny pod dyrekcją Dołżyckiego poświęcony Beethovenowi, składa się wyłącznie z dzieł jego.

WALNE ZGROMADZENIE „KOŁA MUZYCZNEGO“ WE LWOWIE.

Dnia 29. listopada b. r. odbyło się w sali Lwowskiego Instytutu Muzycznego doroczne Walne Zgromadzenie członków „Koła Muzycznego“ pod przewodnictwem prezesa p. Edmunda Waltera.

W sprawozdaniu swem zaznaczył przewodniczący, że z powodu braku własnego lokalu i odpowiedniej sali wieczory „Koła“ musiały się odbywać w małej sali gal. Towarzystwa Muzycznego, która jednak okazała się za ciasną i nie mogła pomieścić wszystkich słuchaczy. Z powodu braku odpowiedniejszej sali wniósł Wydział “Koła“ ponownie podanie do Wydziału gal. Tow. Muzycznego z prośbą o odstąpienie małej sali, spotkał się jednak z odmową, a to rzekomo z tego powodu, iż sala ta jest codziennie zajęta

na próby. W prywatnej atoli rozmowie oświadczył jeden z członków Wydziału gal. Tow. Muz., iż sali „Koło“ nie otrzyma, gdyż prezes p. Walter jest równocześnie dyrektorem Instytutu Muzycznego, a więc szkoły konkurującej z Konserwatorjum. — Nie chcąc wobec tego stać na przeszkodzie dalszemu rozwojowi „Koła“ oświadczył prezes p. Walter, iż gotów jest złożyć swą godność i prosił o wybór innego prezesa, na co jednak Walne Zgromadzenie zgodzić się nie chciało. Wobec odmowy ze strony gal. Tow. Muzycznego rozpoczął prezes „Koła“ pertraktacje z Kasynem i Kołem literacko-artystycznem, które chętnie odda „Kołu Muzycznemu“ salę o ile członkowie tak „Koła Muzycznego“ jak i Kasyna opłacać będą drobny wstęp na pokrycie kosztów opalania, oświetlenia i służby. (Pertraktacje te w międzyczasie zostały uwieńczone pomyślnym skutkiem). Po wyliczeniu najważniejszych wieczorów ubiegłego sezonu i po przedłożeniu programu dalszej pracy, podziękował prezes wszystkim tym, którzy zawsze z największą gotowością stawali na każde zawołanie i sztuką swą przyczyniali się w znacznej mierze do powodzenia wieczorów „Koła“.

Sprawozdanie kasowe złożył następnie skarbnik p. Alfred Plohn. „Koło Muzyczne“ liczy obecnie 322 członków, z pośród których jednak część zalega od dłuższego już czasu z wkładkami, dotąd pomimo wysłanych urgensów nieuiszczonemi. Obrót kasowy wynosił w roku 1919/20 Mp. 15.869·70. Z tytułu uiszczonych wkładek i wpisowego wpłynęło Mp. 14.094·50, za bilety wstępu, programy i legitymacje zebrano Mp. 1.775·20. Na wydatki w łącznej kwocie Mp. 5.988·56 składają się następujące pozycje: Czynsz za wynajęty lokal w Instytucie Muzycznym Mp. 336·—, koszta administracji, służba, druki etc. Mp. 1.492·56, za „Gazetę Muzyczną“ Mp. 4.160·—.

Po przyjęciu sprawozdania do wiadomości i udzieleniu ustępującemu Wydziałowi absolutorjum, przystąpiono do wyboru nowego Wydziału na r. 1920/21. W skład tego Wydziału weszli: p. Edmund Walter jako prezes i kierownik artystyczny, panie: Dr. Zofja Drexlerowa, Zofja Horoszkiewiczówna (delegatka Związku muzyczno-pedagogicznego) i Marja Szmarowa oraz pp. Lesław Jaworski, Czesław Krzyżanowski, Andrzej hr. Komorowski, Stanisław Lipanowicz i Alfred Plohn.

Po wyborze komisji szkontrującej, w skład której weszli pp. Dr. Tadeusz Gorecki, Dr. Leon Gruder, przewodniczący zamknął Walne Zgromadzenie.

△

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.